

C.) Noțiuni fundamentale de prosodie și metrică latină,  
în perspectiva dimensiunii "ritmopoetice" a muzicii

Principiile de alternare a accentelor, precum și organizarea acestora în diferite unități metrice au avut un caracter determinant și în procesul cristalizării coordonatei ritmice specifice culturii muzicale greco-romane. Vom expune de aceea câteva noțiuni fundamentale de prosodie și metrică latină, de sorginte poetică, dar cu aplicație directă în domeniul muzicii.

Fonetica limbii latine implică utilizarea silabelor scurte și lungi, acestea din urmă având o durată dublă în raport cu primele în funcție de pozițiile vocalelor:

- silaba a cărei vocală este așezată înaintea altei vocale este scurtă - "vocalis ante vocalem brevis est" (de pildă, în cuvântul "patria"<sup>u</sup>);
- silaba cuprinzând o vocală este urmată de două consoane (repartizate în respectiva silabă și în cea care urmează), sau de consoană dublă, este lungă (de exemplu, în cuvintele "unde" = de unde, "nullus" = nici unul.\*);
- de asemenea, silaba ce conține un diftong e lungă ("caelum" = cerul).

Ținând seama de aceste elemente de fonetică, principiile generale ale prosodiei latine se referă la trei situații bine determinate:






- cuvintele mono-silabice sînt accentuate ("non" = nu);
- cuvintele bi-silabice au accentul pe penultima silabă ("pater" = tată);
- cuvintele tri- sau poli-silabice au accentul pe penultima silabă, dacă este lungă ("virtutes" = virtute); în caz contrar, accentul se mută pe antepenultima silabă ("homines" = oameni).

Silabele accentuate și neaccentuate stau la baza construcției poetice (și implicit muzicale); astfel, metrul ("μέτρον" - "metron" în limba elenă) este alcătuit din mai multe silabe, iar versul (ca element poetic primordial, formînd la rîndul său strofele) este alcătuit din mai mulți metri.

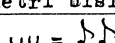
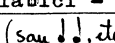
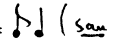

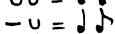
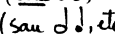
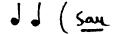

---

\* - un caz particular îl constituie și grupul numit "muta cum liquida", format din 2 consoane - cea de a doua fiind l sau r; acest grup trece integral la silaba următoare, ce devine accentuată ("pā-tris", "cā-prā")

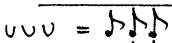
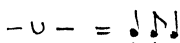
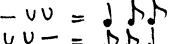
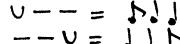
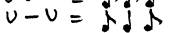
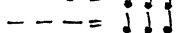
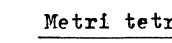

Spre deosebire de versificația clasică a popoarelor moderne (bazată pe măsuri cu număr fix de silabe, ce au aceeași durată dar intensități diferite), poetica greco-romană lua în considerație durata diferită a silabelor, ce compuneau astfel o mare varietate de picioare (sau podii\*) ca unități ritmice imediat superioare ce reuneau silabe "longae" și "brevis") și metrii (unități ritmice mai complexe, alcătuite din pedii, în configurații acatalectice sau catalectice). În legătură cu fenomenul deosebit de interesant al transplantării ritmurilor poetice antice (bazate pe procedul "scandării") în ritmuri muzicale, Prof. univ. Dr. Victor Giuleanu a adus - în tratatul său "Melodica Bizantină" - o esențială precizare, arătând că tot "ceea ce în ritmica antică era clădit după cantitatea celor două silabe - longa și brevis - în muzica bizantină se transformă în silabe «tone» (accentuate) și «atone» (neaccentuate) ale fiecărui cuvânt. Această reformă în ritmica imnurilor bizantine este atribuită concret lui Efrem Sirianul (306-373), care înlocuiește principiul alungirii și scurtării silabelor - în vigoare la grecii antici - cu acela de accentuare și nonaccentuare a silabelor".

Revenind la ritmica poetică greco-romană, menționăm că durata unității minime, fundamentale "mora" (ce diferențiază silaba "brevis" = 1 "mora", de cea "longa" = 2 "more") nu poate fi absolutizată (scriptic și valoric) - exemplele de mai jos utilizând - în mod convențional - codul: U = 1 "mora" =  ; - = 2 "more" =  (ce nu exclude alte coduri, ca de pildă u = , u = , u = , etc.).

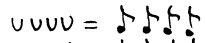
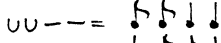
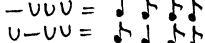
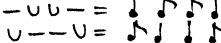
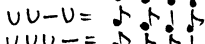
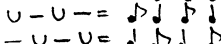
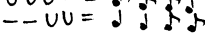
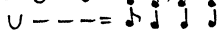




Metri bisilabici - simpli

- |                        |   |  |               |   |  |
|------------------------|---|--|---------------|---|--|
| 1) - Piricul           | UU =   | (sau  , etc.) | 3) - Iambul   | U - =  | (sau  , etc.) |
| 2) - Trocheul (Moreul) | - U =  | (sau  , etc.) | 4) - Spondeul | - - =  | (sau  , etc.) |

Metri trisilabici - simpli


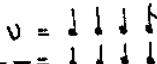
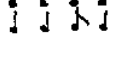
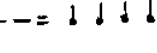
- |                 |   |                  |   |
|-----------------|---|------------------|---|
| 1) - Tribrahul  | UUU =    | 5) - Creticul    | - U - =  |
| 2) - Dactilul   | - U U =  | 6) - Bahicul     | U - - =  |
| 3) - Anapestul  | U U - =  | 7) - Antibahicul | - - U =  |
| 4) - Amfibrahul | U - U =  | 8) - Molosul     | - - - =  |

Metri tetrasilabici - compuși

- |                       |  |                    |   |
|-----------------------|--|--------------------|---|
| 1) - Proceleusmaticul | UUUU =    | 7) - Ionicul minor | UU - - =   |
| 2) - Peonianul I      | - UUU =   | 8) - Horiambul     | - U U - =  |
| 3) - Peonianul II     | U - UU =  | 9) - Antispastul   | U - U - =  |
| 4) - Peonianul III    | UU - U =  | 10) - Biambul      | U - U - =  |
| 5) - Peonianul IV     | UUU - =   | 11) - Ditroheul    | - U - U =  |
| 6) - Ionicul major    | - - UU =  | 12) - Epitritul I  | U - - - =  |

∕

\*) - "πούς" - "pus" = picior în limba greacă

13) Epitritul II -U-- =  15) Epitritul IV ---U =   
 14) Epitritul III --U-- =  16) Dispondeul ---U = 

Ca și în muzică, metrii (picioarele) poetici simpli (bi- și tri-silabici) au un accent, iar cei compusi (tetra- și penta-silabici) au două accente, dintre care unul principal și celălalt secundar - ritmul fiind în general stabilit prin succesiunea regulată a accentelor. De menționat este și faptul că unele măsuri permit substituirea unei silabe lungi prin două silabe scurte - desigur, cu condiția ca durata de pronunțare (respectiv, durata musicală) să fie aceeași la nivelul întregii măsuri.

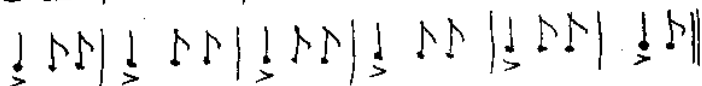
La nivelul imediat superior de organizare - cel al versului -, remarcăm următoarele forme specifice: hexametru, pentametru, distihul elegiac și versurile logaedice.

Format din șase măsuri, hexametru are la bază dactilul, în acest sens fixându-se anumite norme de utilizare a măsurilor de 4 more (decii de  $\frac{4}{8}$ ): în primele 4 picioare dactilul poate fi înlocuit cu spondeu; piciorul al cincilea - caracteristic versului - este în mod obligatoriu dactil; piciorul al șaselea are numai 2 silabe, fiind compus dintr-un troheu sau dintr-un spondeu.

În general, schema formală a hexametruului dactilic are configurația următoare:

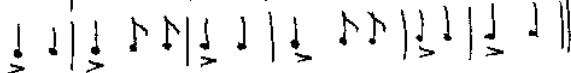
$\overline{\text{Ulla}} \overline{\text{vo}} \overline{\text{lat}}, \overline{\text{simul}} \overline{\text{arva}} \overline{\text{fu}} \overline{\text{ga}}, \overline{\text{simul}} \overline{\text{aequora}} \overline{\text{verens}}$

$\overline{\text{U}} \overline{\text{U}} \overline{\text{U}} \overline{\text{U}} \overline{\text{U}} \overline{\text{U}}$



Prin utilizarea spondeului în locul dactilului și în piciorul al cincilea, hexametru devine spondaic:

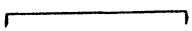
$\overline{\text{apta}} \overline{\text{riquet}} \overline{\text{su}} \overline{\text{is}} \overline{\text{pi}} \overline{\text{num}} \overline{\text{iubet}} \overline{\text{arma}} \overline{\text{mentis}}$



Spre deosebire de ethosul dactilic (mai viu), caracterul spondaic este eminent grav, profund - aceste elemente traducându-se și în textul musical. Protecții anamorfotice ale acestor formule au fost

./.

deseori dezvoltate atât în muzica barocă (Fig. 10 - ritm derivat din hexametru dactilic, în "Cavotte I" din Suita a II-a engleză în sol minor de J. S. Bach), cât și în cea clasică (Fig. 11 - ritm derivat din hexametru spondaic, în celebra parte a doua - "Allegretto" - din Simfonia a VII-a de Ludwig van Beethoven).

Fig. 10 - ritmuri derivate din hexametru dactilic, în "Cavotte I"  
din "Suita a II-a engleză în sol minor de J. S. Bach."  
(ritmurile sînt marcate prin )

Molto allegro. (♩ = 100.)

GAVOTTE I  
alternativamente



Fig. 11 - ritmuri derivate din hexametru dactilo-spondaic,  
in partea a II-a - "Allegretto" - din  
Simfonia a VII-a de Ludwig van Beethoven.  
(ritmurile sint marcate prin [ ] )

53

Allegretto  $\text{♩} = 76$

2 Flauti  
2 Oboi  
2 Clarinetti (A)  
2 Fagotti  
2 Corni (E)  
2 Trombe (D)  
Timpani (A E)

Allegretto  $\text{♩} = 76$

Violini I  
Violini II  
Viole  
Violoncelli I  
Violoncelli II  
Contrabassi

În iconomia structurilor poetice latine, un element de o mare pondere expresivă este reprezentat și prin cezură (termen derivat din tema supinului verbului "caedo" = a tăia -, ca și din substantivul "caesura, -ae" = tăietură, incizie). Astfel, aceste pauze (ce se integrează în unitatea unui vers) sînt dispuse - în cadrul structurii hexametrice - la jumătatea piciorului al doilea (cezura numită "trimimera" sau "sesquipedalis", de un picior și jumătate), la jumătatea piciorului al treilea (deci în zona "sectio aurea", aceasta fiind cea mai importantă cezură, numită "pentimimera" sau "semiquinaria") și/sau la jumătatea piciorului al patrulea (cezura "eftimimera" sau "semiseptenaria"). În orice caz, cezurile nu pot secționa cuvintele, ci sînt fixate în așa fel încît să "cadă" după silaba care este la sfîrșit de cuvînt și la început de picior (un caz optim fiind oferit de monosilabele așezate în prima jumătate a piciorului). În sfîrșit, poezia pastorală avea ca element specific și așa-numita "cezură bucolică", situată la sfîrșitul piciorului al patrulea și asociată de obicei cu o cezură "pentimimera".

Cezură "pentimimera"

"Arma vi | rúmque ca | nō, || Trō | iae qui | primus ab | oris  
 Urbs an | tiqua fu | it, || Tyri | i tenu | ere oō | loni."  
 ∠ UU | ∠ UU | ∠ || UU | ∠ UU | ∠ UU | ∠ U  
 ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪

Conventional  
 [NB-] = 1 mora = 7  
 (în dispoziția poetică)

Cezură "trimimera" și "eftimimera" (asociate)

"Infan | dum, || re | gina, iu | bes || reno | vare do | lorem  
 Insequi | tur || cla | morque vi | rum || stri | dorque ru | dentum."  
 ∠ UU | ∠ || UU | ∠ UU | ∠ || UU | ∠ UU | ∠ U  
 ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪

Cezură "eftimimera"

"Votum | pro redi | tu simu | lant; || ea | fama va | gatur."  
 ∠ UU | ∠ UU | ∠ UU | ∠ || UU | ∠ UU | ∠ U  
 ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪

Cezură "bucolică" asociată cu cezura "pentimimera"

"Bic | miki, | Damoe | ta, || cū | ium pecus? || An | Meli | boei?"  
 ∠ UU | ∠ UU | ∠ || UU | ∠ UU || ∠ UU | ∠ U  
 ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪ | ♪ ♪

Cezură "bucolică" asociată cu cezură "trimimera"

"Solstitiū || peco-ri de fendite; || iam venit aestas."

În exemplele de mai sus am conferit tuturor cezurilor durata unei "mora" (silabă scurtă) - deci o optime (  $\gamma$  ). Desigur, în funcție de sensul poetic, aceste cezuri pot primi valori augmentate la 2 more (  $\zeta$  ) sau chiar la 3 more (  $\zeta'$  ), realizându-se astfel un foarte interesant contrapunct ritmic al pauzelor ce "taie" ("caedo") fluxul obstinat al măsurilor dactilice și spondaice ce compun hexametru, generând noi ritmuri și măsuri compuse (asimetrice). Considerăm că, în prefigurarea tuturor acestor fermecătoare formațiuni metro-ritmice regulate și/sau eterogene, rolul determinant l-a avut muzica (probabil, inițial de factură dansantă), ce și-a impus ulterior configurația și în ritmica versurilor "potrivite" de poeți. Desigur, prin această ipoteză nu dorim să minimalizăm arta poetică în sine (ce a oferit - de pildă, prin versuri hexametrice - capodopere ale culturii universale, ca "Iliada" genialului poet epic grec Homer), ci doar să schițăm o posibilă evoluție internă în planul triunei "horcia", ce reunea musica, dansul și poesia încă din perioada arhaică (mimoică, sau cretană) a civilizației grecești (în cultura protoelenă a secolului XX înainte de Hristos).

Derivat din hexametru - prin înlocuirea celei de a doua jumătăți (cea neaccentuată) din picioarele III și VI cu cezură - pentametru are următoarea formă simetrică:

"Fortū nae memō rem || te decēt esse mē ae  
 Multaque cantam tes || umbra te gebat a ves."

Pentametru este deci un hexametru "tăiat" (prin cezură) în 2 jumătăți de câte 2 picioare și jumătate; astfel, dacă în prima jumătate dactilul poate fi înlocuit prin spondeu în primul și al doilea picior, jumătatea a doua conține numai dactili în picioarele întregi (IV și V). Structura simetrică a pentametru (ce are o funcție complementară, el nefiind niciodată utilizat singur) a permis formarea:

- în special în elegii - a unor rime interioare, la nivelul emistihurilor (jumătăților de vers):

ōmine non fau sto || femina virgū me ō  
 Exo rant mag nos || carmina saepe de ōs  
 Fiat ab ingeni ō || mollior ira me ō  
 Purum discus sis || aera reddit a quis  
 Arma, nec hosti les || esse se cutus ō pes.

Ritmuri <sup>heterogene</sup> de sorginte pentametrică sînt deseori folosite și

în folclorul românesc, ca de pildă în <sup>refrenul</sup> acest colind sub formă de strigătură, cules în Olteșu-Viștea de jos (Brașov) și prezentat în culegerea "Ōviceiuri de iarnă - folclor muzical din repertoriul copiilor" (București, Editura Muzicală - 1981, pag. 45-46):

[Cuplet]

||: ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ :||

Bu-nă zi-va lu' Cră-cium  
 Că-i mai bun a' lu' A-jun!  
 Că-i cu miei și cu pur-cei  
 Cu co-pri-i du-pă iei

[Refren]-emistih pentametric (2 dactili + 1 silabă lungă)

→ ||: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ :||  
 Hai le-le cu co-lă-ce-lu'!

Versul "Hai lele cu colăcelu' !" are o evidentă structură de emistih pentametric (prin repetare obținindu-se pentametrul întreg), cezura din piciorul III fiind înlocuită prin ultima silabă (neaccentuată) a cuvîntului "colăcelu'":

" Hai lele | cu colă | celu' ! | Hai lele | cu colă | celu' ! "



Asociat cu hexametrul, pentametrul formează o structură metro-ritmică superioară - distihul elegiac -, în care poziția impară este ocupată de hexametrul, iar cea pară de pentametrul, ca în exemplele de mai jos:

M. "Donec e ris sōs pes, || nūl tōs nūmē rābis a micos  
 P. Tempora si fūe rīnt || nubīla, soles ē ris" - etc.

H. "Denique «Quid prope ro? Soythi (a) est, quo mittimur, inquam,  
 P. Roma re linquen d(a) est. || Utraque iusta mor(a) est»" - etc.

Un astfel de tip de succesiune metro-ritmică, avînd o anumită periodicitate (mai mult sau mai puțin regulată) ce derivă din alternarea unor metri binari și ternari, simpli și compuși, omogeni și eterogeni, întîlnim în texturile specifice ritmodiilor dezvoltate de singurul instrument (alături de olăpote) admis în Liturgia ortodoxă: toaca. Avînd o funcție eclesiologică bine definită din punct de vedere dogmatic (marcarea începutului slujbelor, îndepărtarea durerilor rele, chemarea la rugăciune, vestirea învierii din morți și a înfricoșătoarei judecăți de apoi), toaca enunță un material sonor eminentemente repetitiv, ce evoluează de la o celulă ritmică simplă la poliritmii relativ complexe (pe cele 2-3 voci disponibile), în cadrul unui mare accelerando ce parcurge întreaga scară metronomică, structurînd astfel un discurs musical impresionant, cu valențele expresive ale unui adevărat "Praeludiu".

Exemplul ilustrat în Fig. 12 (representînd transcrierea ritmodiei executate la toacă înaintea unei Sfinte Liturghii săvîrșite la Catedrala Patriarhală din București) evidențiază tocmai dezvoltarea unor ritmuri de tip trohic, tribrachic, pihic, proceleusmatic, anaestic și spondaic într-o textură a cărei periodicitate în plan macro-structural

și asimetrie în plan micro-structural amintesc de factura distihului elegiac.

Fig. 12 - Prologul sonor al unei Sfinte Liturghii Ortodoxe.

Lento (d. ~ 40) poco a poco accelerando → Moderato (d. ~ 80)

Troccola (Toaca)  $\frac{12}{8}$  PP poco a poco crescendo

Tr.  $\frac{12}{8}$  P Allegro (d. ~ 120)

Tr.  $\frac{12}{8}$  (d. ~ 192) → Vivace (d. ~ 240) → mp

Tr.  $\frac{12}{8}$  (d. ~ 130)

Tr.  $\frac{12}{8}$  mf (d. ~ 144) → (3.)

Tr.  $\frac{12}{8}$  f Prestissimo (d. ~ 160 - giusto) (non accel.) (2.)

Tr.  $\frac{12}{8}$  ff sft sft

Tr.  $\frac{12}{8}$  mp sft subito

Tr.  $\frac{12}{8}$  mf

Troccola (Toaca)  $\frac{12}{8}$  f sft

Tr. *sf* *x2*

Tr. *ff* *x2*

Tr. *p subito* *mf subito* 1. 2.

Troccola (Toaca) *ff*

Sonagli sospesi (Zugărași) *Sub. dal 20* *ff* *simile*

Camp. (da chiesa) *ff*

Troccola

Sonagli *ff* *(tr.)*

Camp. *mf* *mp*

Camp. *p* *(tr.)*

Versurile logaedice (specifice odelor și epodelor lui Maratius) sînt în general compuse din următorii metri (picioare):

- dactylus  $\underline{\text{UU}}$  =
- spondaeus  $\underline{\text{—}}$  =
- trochaeus  $\underline{\text{U}}$  =
- iambus  $\text{U} \underline{\text{—}}$  =
- tribrachys  $\text{UUU}$  =
- anapaestus  $\text{UU} \underline{\text{—}}$  =

Măsura tetra-silabică "choriambus" ( $\text{— U:U —}$ , formată din trochaeus + iambus) a fost ulterior înlocuită - în cadrul versurilor logaedice - printr-un dactil plus o silabă lungă ( $\text{— UU:—}$ ).

Formulele ritmice logaedice uzuale - rezultate din combinarea dactilului (♩) cu troheu (♩♩) - sînt următoarele:

- 1.) "Adonius" (dactil + troheu)  
"Caesāris | ūltōr" = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
- 2.) "Aristophanius" ("Adonius" + troheu)  
"Lydiā, | dīo pēr | ōmnes" = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
- 3.) "Pherecrateus" (troheu + "Adonius")  
"Entēr | fūsa nī | tētēs" = ♩ - | ♩ ♩ ♩ | ♩ - = ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
- 4.) "Glyconeus" (troheu/spondeu + "Aristophanius" catalectic)  
"Milēs | tē dūō | gēsā | rīt" = ♩ - | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ||
- 5.) "Saphicus minor" (dipodia trohaică - cu spondeu în al doilea picior - + "Aristophanius")  
"Nōtā | quās se | dēs fūē | rāt oō | lūmbis" = ♩ ♩ | ♩ - | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
- 6.) "Alcaicus hendecasyllabus" (anacrusă + "Saphicus minor" catalectic)  
"Vī | dēs ūt | āltā | stēt nīvē | cāndī | dūm" = ♩ | ♩ ♩ | ♩ - | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
- 7.) "Alcaicus decasyllabus" (dactil + "Aristophanius")  
"Nēc vētē | rēs āgī | tāntūr | ōrni" = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
- 8.) "Asclepiadeus minor" ("Glyconeus" străpuns de un coriamb format din dactil + silabă lungă)  
"Vēnā | tōr tēnē | rās || cōniūgis | īmē | mōr" = ♩ - | ♩ ♩ ♩ | ♩ || ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ - | ♩ ♩ ♩ | ♩ || ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
- 9.) "Asclepiadeus maior" ("Glyconeus" străpuns - între baza trohaică și dactilul final - de 2 coriambi)  
"Seū plū | rēs hīe | mēs || seū trībū | ūt || Iuppīter || ūtī | mān" = ♩ - | ♩ ♩ ♩ | ♩ || ♩ ♩ ♩ | ♩ - || ♩ ♩ ♩ || ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ - | ♩ ♩ ♩ | ♩ || ♩ ♩ ♩ | ♩ - || ♩ ♩ ♩ || ♩ ♩ | ♩ ♩ ||
- 10.) "Saphicus maior" ("Saphicus minor", avînd implantat între dipodia trohaică de bază și dactil un coriamb format din dactil + silabă lungă)  
"Cūr tī | mēt flā | vum Tibe | rīm || tāngērēt | Cūr ō | līvum" = ♩ ♩ | ♩ - | ♩ ♩ ♩ | ♩ || ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ - | ♩ ♩ ♩ | ♩ || ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

Alte formule ritmico-poetice logaedice:

- 11.) "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" (hexametrum dactylicum catalecticum)

"Nīl des̄ | p̄erān | dūm || Tēū | crō dūc(e) | ēt | āusp̄ e | Teūcro" =  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 =

- 12.) "Tetrameter dactylicus catalecticus in disyllabum" (format din ultimele 4 picioare ale hexametrelui dactylicum catalecticum)

"Cras̄ in | gēns ite | rābimus | aēquor" =  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 =

- 13.) "Trimeter dactylicus catalecticus in syllabam" sau "Archilochius minor" (format din 3 dactili - ultimul avînd suprimate cele 2 silabe scurte)

"Flūmina | praeterē | ūnt" =  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 =

- 14.) "Archilochius maior" (format din primele 4 picioare ale hexametrelui dactylic, urmate de o tripodie trochaică)

"Solvitur | aoris hi | ems grā | tā vice | veris | et Fa | voni" =  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 =

- 15.) "Alcaicus enneasyllabus" (anacruză + tetrapodie trochaică)

"De | prōmē | quadri | mum Sā | binā" =  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 =

- 16.) "Trimetrorimeter trochaicus catalecticus" (tetrapodie trochaică fără o silabă)

"Līmi | tēs cli | enti | um" =  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 =

- 17.) "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus" (6 iambi)

"Beātūs il | lē qui | prōcul | nēgōtiīs" =  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 =

NB - Iambul poate fi înlocuit - exceptînd piciorul 6 - cu dactilul ( $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} = \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$ ), tribrahul ( $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} = \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$ ), proceleusmaticul ( $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} = \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$ ), anapestul ( $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} = \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$ ) sau spondeul ( $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} = \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$ ); senarul iambic, avînd piciorul 6 constituit dintr-un spondeu, poartă numele de "scazon" (formulă utilizată de Catullus).

18.) "Iambucis senarius catalecticus" sau "Trimeter iambicus catalecticus" (6 iambi, fără o silabă finală accentuată)

"Et uxor et vir sordidos que natos" = U U U U U U =  
= ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ||

19.) "Iambicus quaternarius" sau "Dimeter iambicus" (4 iambi)

"Et prisca gens mortalium"

NE - în picioarele 1 și 3, iambii pot fi înlocuiți prin spondei.

20.) "Elegiacus" (compus din "Trimeter dactylicus catalecticus" + "Dimeter iambicus")

"Desinet impati bus || certare sum motus pudor" =  
= U U U U U U U U =  
= ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ||

NE - Iambul poate fi înlocuit prin spondeu în picioarele 1 și 3 ale tetrapodiei iambice.

21.) "Iambelegiacus" (compus din aceleași elemente în sens recurent)

"Tu vna for quato move || consule pressa me o" =  
= U U U U U U U U =  
= ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ||

NE - Iambul poate fi înlocuit prin spondeu în picioarele 1 și 3; de asemenea, se mai pot include și următoarele formule ritmico-poetice utilizate de alți autori: "Tetrameter ionicus minor", "Trimeter ionicus minor" și "Dimeter ionicus minor" (ritmuri analizate mai jos, la numerele 33, 34 și 35).

Următoarele versuri logaedice au fost cultivate de alți mari poeți latini

22.) "Tetrameter iambicus catalecticus" sau "Iambicus septenarius"

(specific poezilor comici, ritmul admite la orice picior substituțiile prin tribrah, anapest, spondeu sau dactil)

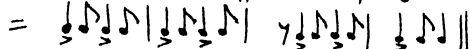
"Eudem pol vel falso tamen || laudari mul to nalo" =  
= U U U U U U U U =  
= ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ||

23.) "Tetrameter iambicus acatalecticus" sau "Iambicus octonarius"

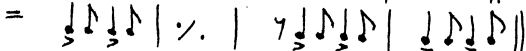
(de asemenea, specific poezilor comici, cu posibilități de substituție similare ritmului precedent)

"Sarcire poga(e) sedes meas, || quin totas perpetuae ruant" =  
= U U U U U U U U =  
= ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ||

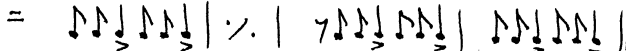
24.) "Tetrameter trochaicus catalecticus" sau "Trochaicus septenarius" (foarte utilizat in creația dramatică, admite substituirea troheului prin tribrah, spondeu, dactil sau anapest)

"Néque tū vĕrbis | solvēs ūnquam || quōd mīhī rē malē | fēcērīs" =  
 =  $\angle U \angle U | \angle U \angle U || \angle U \angle U | \angle U \angle U =$   
 = 

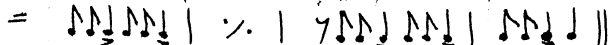
25.) "Tetrameter trochaicus acatalecticus" sau "Trochaicus octonarius" (de asemenea, folosit in dramaturgie și cu aceleași substituiri ca și precedentul)

"Nōv(i) ēgō vōstr(a) hāec | Nōllēm fāctūm >> || iūs iūrāndūm | dābitūr t(e) ēssē" =  $\angle U \angle U | \angle U \angle U || \angle U \angle U | \angle U \angle U =$   
 = 


26.) "Tetrameter anapesticus acatalecticus" sau "Anapesticus octonarius" (admite, la Plautus, inlocuirea anapestului prin dactil, spondeu sau proceleusmatic)

"Pēr(i), intēr(i), ōc | cidī. Quō cūrām ? || Quō nōn cūrām ? || Tēnē, tēnē. Quēm? Quīs?" =  $UU \angle UU \angle | UU \angle UU \angle || UU \angle UU \angle | UU \angle UU \angle =$   
 = 

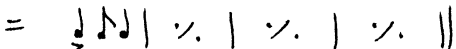
27.) "Tetrameter anapesticus catalecticus" sau "Anapesticus septenarius" (utilizat in dramaturgie, admite inlocuirea anapestului prin dactil, spondeu sau proceleusmatic)

$UU \angle UU \angle | UU \angle UU \angle || UU \angle UU \angle | UU \angle =$   
 = 

28.) "Dimeter anapesticus" sau "Anapesticus quaternarius" (folosit de Seneca, ce nu admite dactilul in picioarele pare)

"Mālā paup̄ertās | vitioque potēns" =  $UU \angle UU \angle | UU \angle UU \angle =$   
 = 

29.) "Tetrameter creticus" (utilizat de poeții dramatoci, el poate fi inlocuit prin moloss, ionic mic, ionic mare, piric + dactil, sau prin substituirea unei silabe lungi cu 2 scurte)

"Nōn tacēs ? | prōspērē | vōbīs cūn | ct(a) ūsqu(e) adhūc" =  
 =  $\angle U - | \angle U - | \angle U - | \angle U - =$   
 = 

NE - Plautus sintetizează un ritm nou, combinând 2 măsuri  
cretice și o tripodie catalectică trohaică:

"Nec quod u(m)aescā me iuvē rit magis" =  
= - ∨ - | - ∨ - | - ∨ | - ∨ | ∨ =  
= ♩ ♩ | ♩. | ♩ ♩ | ♩. | ♩ ||

30.) "Tetrameter bacchicus" (utilizat, de asemenea, de poeții dramatici,  
acest ritm admite substituiri prin moloss, ionic mare, ionic mic,  
corifiamb, amfibrah - în ultimul picior, prin dactil + piric,  
peon IV, peon II, rezultate prin înlocuirea silabelor lungi cu  
silabe scurte și invers)

"Recōrda tūs mult(um) et diū cō gītavi" = ∨ - | ∨ - | ∨ - | ∨ - =  
= ♩ ♩ | ♩. | ♩ ♩ | ♩. ||

31.) "Tetrameter ionicus maior acatalecticus" (cu posibile substituiri  
prin dactil + piric, piric + amfibrah, ca și prin înlocuirea  
silabelor lungi cu scurte și invers)

" - ∨ ∨ | - ∨ ∨ || - ∨ ∨ | - ∨ ∨ | - ∨ ∨ =  
= ♩ ♩ ♩ | ♩. | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩. ||

32.) "Tetrameter ionicus maior catalecticus in disyllabum" sau  
"Sotadicus" sau "Sotadeus" (utilizat de Martialis, ritmul admite  
substituira ionicului mare din piciorul 3 printr-o dipodie  
trohaică)

"Has cum gemī nā compedē || dedicāt cā tenas" =  
= - ∨ ∨ | - ∨ ∨ || - ∨ ∨ | - ∨ =  
= ♩ ♩ ♩ | ♩. | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ||

33.) "Tetrameter ionicus minor" (folosit de poeții dramatici și de  
Horatius, admite substituirea prin moloss și prin piric + anapest)

"Miserār(um) est nequ(e) amorī || dāre ludūm neque dulcī" =  
= ∨ ∨ - | ∨ ∨ - || ∨ ∨ - | ∨ ∨ - = (Hor., Carm. III, 12)  
= ♩ ♩ ♩ | ♩. | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ||

34.) "Trimeter ionicus minor" (idem) (Hor., Carm. III, 12)

"Lātītāntē frūticōto ex cīpēre aprūm" =  
= ∨ ∨ - | ∨ ∨ - | ∨ ∨ - =  
= ♩ ♩ ♩ | ♩. | ♩. ||

35.) "Dimeter ionicus minor" (idem)

"Nequē sēgnī pēdē victūs" = (Hor., Carm. III, 12)  
= ∨ ∨ - | ∨ ∨ - =  
= ♩ ♩ ♩ | ♩. ||



36.) "Phalaeceus hendecasyllabus" (utilizat de Catullus și Staius, ritmul este alcătuit dintr-un dactil, precedat de o bază și urmat de o tripodie trohaică; la Catullus, baza poate fi troheu, spondeu sau iamb)  
 "Disser|tissimē|Romū|lī nē|pōtūm" =  $\angle \cup | \cup \cup | \cup | \cup | \cup =$   
 $= \text{♪♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪ | ♪♪♪ ||$

37.) "Saturnius" (unul dintre cele mai vechi ritmuri poetice latine, a fost folosit de Livius Andronicus și de Naevius; ritmul are 2 forme, diferențiate prin poziția cesurii)

Forma I  
 "Dabunt mālum Metellī| Naevio pōetae" =  $\cup \cup \cup \cup | \cup \cup \cup \cup =$   
 $= \text{♪ | ♪ | / | / | / | / | ♪♪♪ ||$

NE - iambul poate fi înlocuit prin tribrah, spondeu, anapest sau dactil (în partea a doua, după cesură)

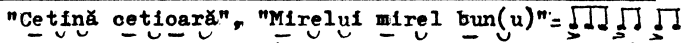
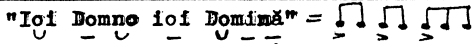
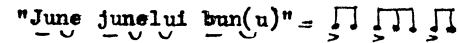
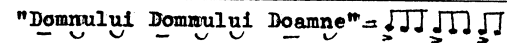
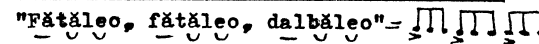
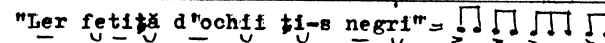
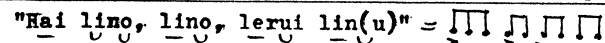
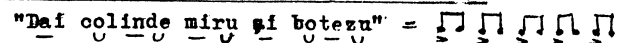
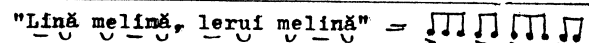
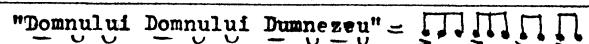
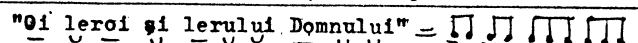
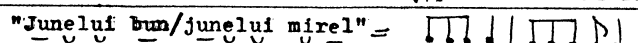
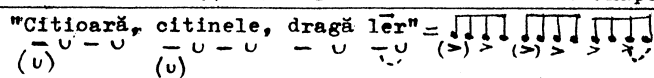
Forma II

$\cup \cup \cup \cup | \cup \cup \cup \cup =$   
 $= \text{♪♪♪ | / | / | / | / | ♪♪♪ ||$

Marcind și în acest domeniu continuitatea filonului latin în cultura românească, Constantin Brăiloiu propune (în studiul "Le vers populaire roumain chanté") următoarea clasificare a combinațiilor metrice pentru toate refrenele melodiilor noastre populare:

- bisilabic (regulat):  $\angle \cup$  (2)
- trisilabic (neregulat):  $\angle \cup \cup$  (3)
- tetrasilabic (regulat):  $\angle \cup | \cup \cup$  (2+2)
- tetrasilabic (neregulat):  $\angle \cup \cup | \cup \cup$  (3+2)
- pentasilabici (neregulați):  $\angle \cup | \cup \cup \cup$  (2+3)
- hexasilabici { -regulați:  $\angle \cup | \cup | \cup \cup$  (2+2+2)
- hexasilabici { -neregulați:  $\angle \cup \cup | \cup \cup$  (3+3)
- heptasilabici (neregulați):  $\angle \cup \cup | \cup | \cup \cup$  (3+2+2)
- heptasilabici (neregulați):  $\angle \cup | \cup \cup | \cup \cup$  (2+3+2)
- heptasilabici (neregulați):  $\angle \cup | \cup | \cup \cup \cup$  (2+2+3)
- octosilabici { -regulați:  $\angle \cup | \cup | \cup | \cup \cup$  (2+2+2+2)
- octosilabici { -neregulați:  $\angle \cup \cup | \cup \cup | \cup \cup$  (3+3+2)
- octosilabici { -neregulați:  $\angle \cup \cup | \cup | \cup \cup \cup$  (3+2+3)
- octosilabici { -neregulați:  $\angle \cup | \cup \cup | \cup \cup \cup$  (2+3+3)



- heptasilab tip 3 + 2 + 2 (= tribrah + proceleusmatic)
  - "Cet<sub>1</sub>in<sub>2</sub>ă cet<sub>1</sub>ioar<sub>2</sub>ă", "Mirel<sub>1</sub>ui mirel<sub>2</sub> bun(u)" = 
- heptasilab tip 2 + 2 + 3 (= proceleusmatic + tribrah)
  - "Ioi<sub>1</sub> Domne<sub>2</sub> ioi<sub>1</sub> Domina<sub>2</sub>" = 
- heptasilab tip 2 + 3 + 2 (= piric + tribrah + piric)
  - "Jun<sub>1</sub>e jun<sub>2</sub>elui bun(u)" = 
- octosilab tip 3 + 3 + 2 (= dublu tribrah + piric)
  - "Domn<sub>1</sub>ului Domn<sub>2</sub>ului Doanne" = 
- nonasilab tip 3 + 3 + 3 (= triplu tribrah)
  - "Fata<sub>1</sub>leo, fata<sub>2</sub>leo, dalba<sub>3</sub>leo" = 
- nonasilab tip 2 + 2 + 3 + 2 (= proceleusmatic+tribrah+piric)
  - "Ler<sub>1</sub> feti<sub>2</sub>sa d'ochi<sub>3</sub> si s<sub>4</sub> negri" = 
- nonasilab tip 3 + 2 + 2 + 2 (= tribrah + piric + proceleusmatic)
  - "Hai<sub>1</sub> lino, lino, ler<sub>2</sub>ui lin(u)" = 
- decasilab regulat (2 x 5 = penta - piric)
  - "Dai<sub>1</sub> colinde miru<sub>2</sub> si botezu" = 
- decasilab tip 3 + 2 + 3 + 2 (=tribrah + piric x 2)
  - "Lin<sub>1</sub>a melina<sub>2</sub>, ler<sub>3</sub>ui melina<sub>4</sub>" = 
- decasilab tip 3 + 3 + 2 + 2 (=dublu-tribrah + dublu-piric)
  - "Domn<sub>1</sub>ului Domn<sub>2</sub>ului Dumnezeu" = 
- decasilab tip 2 + 2 + 3 + 3 (=dublu-piric + dublu-tribrah)
  - "Oi<sub>1</sub> leroi<sub>2</sub> si ler<sub>3</sub>ului Domn<sub>4</sub>ului" = 
- endecasilab -grup catalectic intern (=peon IV + tribrah+iamb)
  - "Jun<sub>1</sub>elui bun/jun<sub>2</sub>elui mirel" = 
- dodecasilab regulat (4 x 3 = proceleusmatic x 2 + anapest)
  - "Citioara<sub>1</sub>, citinele<sub>2</sub>, draga<sub>3</sub> ler" = 

Revenind la metrica antică în general și la creația exemplară a lui Horatius în special, vom analiza pe scurt modalitățile de dezvoltare ale versurilor expuse mai sus în plan macro-structural - deci la nivelul unei ode (specie a poeziei lirice, formată din strofe cu aceeași formă și cu aceeași configurație metrică, având un caracter eroic și o expresie de factură literar-muzicală, fiind cântată sau recitată cu acompaniament de liră), sau al unei epode (specie lirică compusă din distihuri, adică din grupuri de două versuri cu structură metrică de obicei deosebită, alcătuind strofe unitare sub aspect semasiologic; în teatrul antic, epoda era - după strofă și antistrofă - ultima parte a unui cânt coral).

/.

- a.) Versuri folosite in mod unitar, pentru intrega oda:

1.) "Asclepiadeus minor"

"Exē | gī mōnū | mēm || t(um)āsrē pē | tēnī | ūs" = (Hor., Carm. III, 30)  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} || \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 = (Da Capo)

2.) "Asclepiadeus maior"

"Nullām, | vārē sã | crã || vitē pri | us || sevērīs | arbo | rēm" = (Hor., Carm. I, 18)  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} || \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} || \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 = (Da Capo)

- b.) Strophae:

1.) "Stropha Asclepiadea prima" (un vers "Glyconeus" + un vers "Asclepiadeus minor")

"Reddās | incōlū | mēm prē | cor  
 Et sēr | vēs ānī | māē dimīdī | um mē | aē" = (Hor., Carm. I, 3)  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} |$   
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} || \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 = (Da Capo)

2.) "Stropha Asclepiadea secunda (3 versuri "Asclepiadeus minor" + un vers "Glyconeus")

"Scribē | rīs Vari | ō || fortis et | hosti | um  
 victōr, | Māeōnī | i || carminis | ali | tē  
 Quā rem | cumqūe fe | rox || navibus | aut e | quis  
 Miles | tē dūcē | gēsse | rit." = (Hor., Carm. I, 6)  
 =  $\frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} || \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} |$   
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} || \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} |$   
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} || \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} |$   
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} =$   
 = (Da Capo)

3.) "Stropha Asclepiadea tertia" (2 versuri "Asclepiadeus minor + un

vers "Pherecrateus" + un vers "Glyconeus")

Ō fōns | Bāndūsi | aē, || splēndidi | ōr vi | trō,  
Dūlcī | dignē mē | rō || nōn sinē | flōri | būs.

Grās dō | nabēris | hāedō

Cūi frōns | tūrgida | cōrni | būs." = (Hor., Carm. III, 13)

=  $\frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} || \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U}$

$\frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U}$   
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} =$

=  $\left[ \begin{array}{c} \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow \\ \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow \end{array} \right] \times 2$

$\downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow ||$  (Da Capo)

4.) "Stropha Saphica" (3 versuri "Saphicus minor" + un vers "Adonius")

Ō Vē | nūs rē | ginā Cni | di Pā | phique  
Spērnē | dilēc | tam Cyp̄ron | et vō | cantīs  
Ture | tē mūl | tō Glycē | rae dē | oōram

Trānsfēr in | aedem." = (Hor., Carm. I, 30)

=  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U}$

$\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U}$

$\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U}$

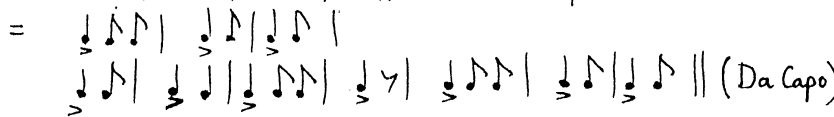
$\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} =$

=  $\left[ \begin{array}{c} \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow \\ \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow \end{array} \right] \times 3$

$\downarrow \downarrow | \downarrow \downarrow ||$  (Da Capo)

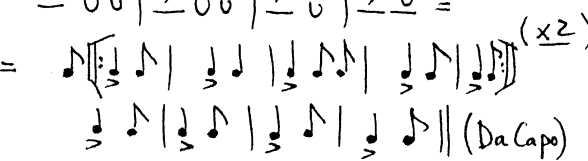
5.) "Stropha Saphica maior" (un vers "Aristophanius + un vers "Saphicus maior")

"Lydia, dic, per omnes,  
Te deos oro, Sybarim || cur prope res a mando." = (Hor., Carm. I, 8)

=  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U}$   
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} || \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} =$   


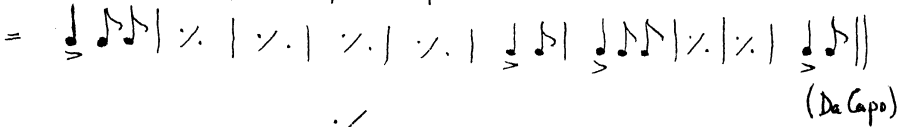
6.) "Stropha Alcaica" (2 versuri "Alcaicus hendecasyllabus + un vers "Alcaicus enneasyllabus" + un vers "Alcaicus decasyllabus")

"Dis solve frigus ligna super foco  
Lar gere pomens atque benignus  
De prome quadrum Sabina  
O Thalarche merum ditota." = (Hor., Carm. I, 9)

=  $\frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U}$   
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U}$   
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{—} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U}$   
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} =$   


7.) "Stropha Alcmanica" (un "Hecameter dactylicus catalectic in disyllabum" + un "Tetrameter dactylicus catalectic in disyllabum")

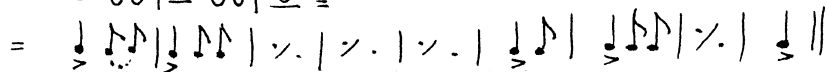
"Quo nos cumque ferret melior fortuna parente,  
Ibimus socii comitesque !" = (Hor., Carm. I, 7)

=  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U}$   
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{UU} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \text{U} =$   


- 8.) "Stropha Archilochia prima" (un "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Trimeter dactylicus catalecticus in syllabum" - numit și "Archilochius minor")

"Diffū|gēre nī|vēs, || rēdē|unt itam|gramīnā|cāmpis  
 Arbōri|busquē cō|māe." = (Hor., Carm. IV, 7)

=  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}}$   
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} =$

= 

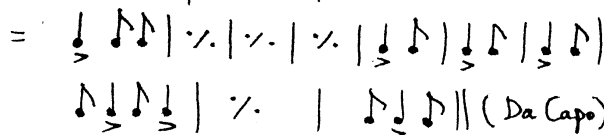
(Da Capo)

NB - Măsura a treia poate avea configurația:  $\frac{5}{8} \downarrow \uparrow \uparrow \uparrow$

- 9.) "Stropha Archilochia quarta" (un "Archilochius maior" + un "Trimeter iambicus catalecticus" sau "Iambicus senarius catalecticus")

"Solvitur|acrīs hī|ēms grā|tā vīce|vēris|ēt Fā|vōnī  
 Trahūntquē sīc|cās māchīnāe|cārīnās" = (Hor., Carm, I, 4)

=  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}}$   
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} =$

= 

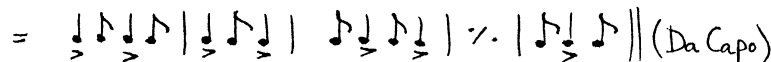
(Da Capo)

- 10.) "Stropha trochaica" (un "Dimeter trochaicus catalecticus" + un "Trimeter iambicus catalecticus" sau "Iambicus senarius catalecticus")

"Nōn ēbūr nē|qu(e) aūrēum

Mēa rēnī|dēt in dōmō|lācunar" = (Hor., Carm, II, 18)

=  $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$   
 $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}} | \frac{\text{—}}{\text{—}} =$

= 

(Da Capo)

NB - Această strofă este deosebit de interesantă, evidențiind o dată în plus rafinamentul metricienilor antici: astfel, structura ternară a celor 27 de impulsuri primare implică proiectarea - în "obstinato", deci aparent într-un flux ritmic omogen - a unei celule trochaice ( $\frac{\text{—}}{\text{—}} \frac{\text{—}}{\text{—}}$ ) ce se repetă de 9 ori, fiind însă repartizată în mod neomogen în cinci măsuri diferite (6 + 5 + 6 + 6 + 4 = 27 impulsuri). Astfel, pentru un ascultător avizat - demn de marea civilizație greco-romană - cele 9 celule trochaice nu se constituie într-un banal "obstinato", ci într-o foarte complexă structură metro-ritmică sterogenă.





15.) "Stropha Pythiambica prima" (un "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Iambicus quaternarius" sau "Dimeter iambicus")

"Nox erāt|ēt caē|lō|| fūl|gēbat|lunā sē|renō  
Intēr minō|rā siderā." = (Hor., Ep., 15)

= √ √ | √ √ | √ √ | √ √ | √ √ | √ √  
u √ u √ | u √ u √ =

= ♩ ♩ | (2) ♩ | (3) ♩ | (4) ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | √. || (Da Capo)

NE - Cel de-al treilea metru poate avea configurația: ♩ ♩ |

16.) "Stropha Pythiambica secunda" (un "Hexameter dactylicus catalecticus in disyllabum" + un "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus")

"Altērā| iam tērī|tūr || bēl|līs cī|vilībūs|aetas  
Suis et ip|sā Romā vī|ribūs ruit." = (Hor., Ep., 16)

= √ √ | √ √ | √ √ | √ √ | √ √ | √ √  
u √ u √ | u √ u √ | u √ u √ =

= ♩ ♩ | (2) ♩ | (3) ♩ | (4) ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | (2) ♩ | (3) ♩ || (Da Capo)

NE - Intr-una dintre epodele sale, Horatius utilizează un singur fel de vers iambic - "Iambicus senarius" sau "Trimeter iambicus"

"Iam (i/am) effica|cī dō manus|sciētiāe" (Hor., Ep. 17)

= u √ u √ | u √ u √ | u √ u √ =

= ♩ ♩ | √. | √. || (Da Capo)

∇.

In creațiile altor poeți latini întâlnim - pentru întreaga poezie - și alte tipuri de versuri, ca de pildă "Phalaeceus hendecasyllabus" (la Catullus) și "Dimeter anapesticus" (la Seneca). Una dintre strofele specifice lui Catullus este și cea formată din 3 versuri "Glyconeus" și un vers "Pherecrateus" (având la bază un troheu, un spondeu sau un iamb):

"Dīa|nāē sūmū|īn fī|dē  
 Pūel|l(ae) ēt pūē|r(i) īntē|grī;  
 Dīa|nām pūē|r(i) īntē|grī  
 Pūel|lāēquē cā|nāmūs." =

=  $\begin{matrix} \text{—} \text{v} & | & \text{—} \text{v} \text{v} & | & \text{—} \text{v} & | & \text{—} \text{v} \\ \text{—} \text{v} & | & \text{—} \text{v} \text{v} & | & \text{—} \text{v} & | & \text{—} \text{v} \\ \text{—} \text{v} & | & \text{—} \text{v} \text{v} & | & \text{—} \text{v} & | & \text{—} \text{v} \\ \text{—} \text{v} & | & \text{—} \text{v} \text{v} & | & \text{—} \text{v} & = \end{matrix}$

=  $\left( \begin{matrix} \downarrow \text{♪} & | & \downarrow \text{♪♪} & | & \downarrow \text{♪} & | & \downarrow \text{♪} \end{matrix} \right)^{\times 3}$   
 $\downarrow \text{♪} & | & \downarrow \text{♪♪} & | & \downarrow \text{♪} & || \text{ (Da Capo)}$

In concluzie, remarcăm faptul că toate aceste atât de interesante translații ritmice - din domeniul metricii poetice (conform datelor preluate din "Gramatica limbii latine" de I.I. Bujor și Fr. Chiriac - Editura Științifică, București, 1971, pag. 362-380) în spațiul specific al metricii muzicale - au evoluat de-a lungul timpului în structuri formale din ce în ce mai complexe, cristalizându-se astfel atât în binecunoscutele "forme de lied" (de natură monopartită, bipartită - simplă, cu mică repriză, dublă, compusă -, tripartită - simplă, simplă concentrată, compusă - și tripentapartită - simplă și compusă), cât și în unitățile superioare ale muzicii simfonice (suita, simfonia), vocal-simfonice (cantata, oratoriul) și ale genului liric (opera). Producerea acestui amplu fenomen, atât de fertil pentru creația muzicală în general, se datorează în primul rând tradiției creștine, ce a preluat - și a refermat, într-un autentic proces anamorfetic - elementele pozitive ale culturii antice greco-romane, prin eforturile cu adevărat efefente ale marilor personalități eclesiastice ce au activat în epoca patristică (sec. II-VIII după Hristos).

D.) Muzica bisericească în epoca patristică - fond comun,  
formulări, sinteze

Motto:

"Quo vadis, Domine ?"

(Sfântul Apostol Petru)

Apariția creștinismului - monoteist prin excelență - a epurat mult prea încărcatul sistem muzical grecesc, aflat totuși într-un ireversibil proces de decadență tocmai datorită caracterului său din ce în ce mai heteroclit, uneori chiar eclectic, determinat de redundanța, de abundența din ce în ce mai "lumească" a unei mitologii politeiste ce se depărta tot mai mult de Dumnezeu. Această gravă criză spirituală se transmisese și în muzică, unde - în ciuda unor complexe contribuții teoretice de natură însă gnostică - se pierduse esența: legătura revelatorie cu Creatorul, prin transcendența artei sunetelor (ca funcție primordială a acesteia). O criză similară se resimțea atât în civilizația romană (unde decadența ajunsese la apogeu, prin exacerbarea unui păgânism de sorginte elină), cât și în cea ebraică, a cărei credință monoteistă fusese puternic zdruncinată din cauza actelor profanatoare ale fariseilor, saducheilor și irodianilor. În aceste condiții atât de vitrege pentru omenirea antică, apariția providențială a Mântuitorului nostru Iisus Hristos a regenerat societatea umană printr-o extraordinară revoluție spirituală, marcând conștientizarea omenirii în fața destinului ei, subordonat, în primă și ultimă instanță, voinței Proniatorului. Această regenerare spirituală s-a transmis imediat și în arta sunetelor, inițiindu-se o purificare a limbajului muzical, în vedere realizării unei comunicări cât mai directe - prin transcendența sonoră, ca formă de manifestare a Sfântului Duh - cu Dumnezeu. Sinteza creștină a operat deci printr-o benefică reducere la esențele perene, arhetipale ale muzicii, prin eliberarea discursului sonor de artificiile decadentiste, într-un amplu proces ce oferea astfel

\*) - "teologia răsăriteană a afirmat în mod consecvent prezența Duhului lui Dumnezeu în creație (Facerea 1,2)" - subliniază Pr. Prof. Dr. Dumitru Popescu în "Teologie și Cultură" (pag. 108)

posibilitatea cristalizării unui nou limbaj sonor, extrem de profund în simplitatea sa și, în același timp, foarte accesibil în austeritatea, în sobrietatea sa evocînd ascetismul martiologic - acel cutremurător sentiment al sacrificiului suprem pe altarul credinței creștine, înscris cu litere de sînge în memoria aghiografică. Literatură primei perioade patristice redă astfel cu fidelitate acea atmosferă <sup>sacrală</sup> - unică prin dramatismul dar și prin elevația ei - în care <sup>(au trăit)</sup> creatorii Tradiției noastre creștine: Sfinții Părinți apostolici, dar și marea masă a credincioșilor animați de învățăturile contemporanului lor Iisus Hristos, Mîntuitorul omenirii. Acest adevărat sentiment de iubire supremă a lui Dumnezeu - în unirea ipostatică a Sfintei Treimi -, dar și a semenilor noștri, a conștientizat necesitatea înălțării aceluia edificiu dogmatic al credinței, sugerat atît de plastic în "Păstorul" lui Herma prin alegoria eclesiologică a "Viziunilor" și "Asemănarilor": turnul zidit pe ape de cei șase ingeri. Acest magnific turn al credinței creștine era fundamentat pe apa purificatoare a Sfintei Taine a Botezului și construit - cu ajutorul celor șapte fecioare-virtuți (credința, continența, simplitatea, inocența, castitatea, știința, dragostea) - din numeroase pietre de diferite forme și dimensiuni, simbolizînd infinita masă a slujitorilor lui Iisus Hristos, de la sfinți și martiri pînă la cei mai modești credincioși.

Această minunată parabolă evocă implicit și extraordinara stare de spirit a creatorilor muzicii sacre din acea epocă fundamentală în evoluția culturii universale, ce s-a bucurat de revelația Logosului întrupat. Astfel, cîntecul a însoțit încă din primele momente sublima spiritualitate creștină, transmițîndu-se inițial sub forma tradiției orale - aspect confirmat atît în Sfînta Scriptură (unde, de pildă în Mt.26,30 și în Mc.14,26, sînt menționate explicit acele cîntece de laudă ce au precedat ieșirea pe Muntele Măslinilor), cît și în Epistolele pauline și în cele sobornicești. Ulterior, iudeul Filo Alexandrinul și romanul Pliniu cel Tânăr (în apologia trimisă lui Traian) evidențiază de asemenea importanța muzicii de cult pentru

credințioșii creștini. Tot în acest sens, vom semnala și mărturiile deosebit de prețioase ale unor mari scriitori bisericești (precum Tertulian, Clement Alexandrinul și Eusebiu de Cezareea) și cele ale unor Sfinți Părinți (în special Sf. Niceta de Remesiana, Sf. Vasile cel Mare și Sf. Grigorie de Nyssa) ce reliefează fără echivoc funcțiile psalmilor și imnurilor creștine în iconomia liturgică. Astfel, în tratatul "De Spectaculis" (29), Tertulian afirma că "dacă te desfată ideologia scenei, noi creștinii avem destulă literatură pentru aceasta, destule versuri, destule idei, destule ofnțări, destule glasuri - nu legende, ci adevăruri, nu strofe, ci lucruri simple".

În fond, așa cum semnala și Preotul Prof. Dr. Ioan G. Coman în analiza doctrinei lui Teofil al Antiohiei (în vol. I al "Patrologiei"), "Ființa lui Dumnezeu, Providența, numele de creștin, învierea morților și absurditatea miturilor păgâne pun problema raportului dintre credință și ansamblul de elemente care se numeau și se numesc cultură: mitologie, filosofie, știință, artă, muzică, etc. Credința e o mare putere de care noi ne slujim aproape continuu. Nici Dumnezeu și nici învierea morților nu-s posibile fără credință, care nu exclude o anumită doză de rațiune. Actul credinței și acela al cunoașterii prin credință nu-s posibile fără o purificare de patimi, o katharsis de pasiuni, principiu care va fi susținut în toată epoca patristică." Același autor, în comentariul dedicat aspectelor eshatologice la Origen (în vol. II al "Patrologiei"), sublinia că, deși cultura timpului nu înregistrase opere "exoterice" și "esoterice", "apocatastaza e concepută ca un fenomen complex de purificare și reintegrare în absolutul nematerial și veșnic, filosofic vorbind, ca îndumnezeire prin frumusețe și bunătate în perspectiva teologică și bisericească".

În sfârșit, <sup>următorul</sup> (citată din Eusebiu de Cezareea este - considerăm - pe <sup>eminentemente vocală</sup> deplin edificator în privința esteticii muzicii creștine a primelor veacuri: "Îl lăudăm pe Domnul pe un psalterion viu. Armonia întregii suflări creștine e mai dragă și mai plăcută Domnului decât oricare alte instrumente. Titera noastră este întregul trup al nostru, prin care sufletul cîntă un imn lui Dumnezeu" (apud Władysław Tatarkiewicz, "istoria esteticii", vol. 2, pag. 110).

În căutarea ordinii arhetipale ("arhétypom") reliefate și de Nichifor Patriarhul (în "Antirrheticus"), Părinții greci ai Bisericii elogiază perenitatea frumuseții absolute ca frumusețe universală ("pánkalon") și, în același timp, suprafrumusețe ("hypérkalon") "mereu identică sieși, nenăscută

și nepieritoare", acel "frumos suprasubstanțial" ("hyperoúsion kállos") definit prin expresia mixtă "armonie și strălucire" ("consonantia et claritas") utilizată de Pseudo-Dionisie Areopagitul în spiritul simbolismului multiplu (dezvoltat ulterior și de Sfântul Maxim Mărturisitorul în "Mystagogia").

Dincolo de aceste considerente pur estetice, vom puncta câteva elemente definitorii ale muzicii paleo-creștine. Limitată aparent în domeniul procedeelelor și efectelor sonore (în spiritul ideii de purificare în raport cu arta păgînă), ea avea un caracter diatonic, rectiliniu, simplu și luminos, eliminându-se în consecință modurile cromatice și enarmonice (ce extrapolau "disonanțele"), precum și anumite ritmuri păgîne, asimetrice, potrivite - după opinia lui Clement Alexandrinul - "doar pentru orgiile curtezanelor". Tot din această perioadă încep să se cristalizeze și structurile liturgice (în limba greacă, inclusiv la Roma pînă în secolul al III-lea), Sfântul Benedict stabilind ulterior (în secolul al VI-lea) imnurile adecvate pentru fiecare ceas al cultului monastic (de menționat că ritualul ceasurilor a fost preluat din cultul mozaic). Începînd din secolul al IV-lea, instrumentele muzicale au fost interzise în bisericile bizantine, ca de altfel și orice formă muzicală de factură hedonistă, decadentă, ispititoare prin caracterul ei senzual la desfrîu și păcat. Formele sublime caracteristice muzicii creștine au fost inițial dezvoltate din litanii păgîne, ca și din psalmii și antifoanele ebraice (deci exclusiv din Orient), în spiritul aserțiunilor Sfântului Ioan Gură de Aur: "Dumnezeu, cunoscînd neglijența oamenilor și dorind să ușureze citirea Sfintei Scripturi, a adăugat melodii cuvintelor profetului".

Evenimentul istoric ce a permis dezvoltarea liberă a cultului creștin a fost marcat prin Edictul de la Mediolan (Milan), emis în anul de grație 313 de împăratul Constantin cel Mare - act de importanță majoră, confirmînd oficial triumful Spiritului asupra păgînismului și scoțînd în afara legii crudele persecuții anti-creștine. Cu această ocazie festivă, s-au compus numeroase imnuri de laudă Domnului - "Alleluia" - în special în comunitățile creștine din Siria și

Egipt. Dezvoltarea ulterioară atât de bogată a imnografiei (doxologiei) originale s-a bazat și pe contribuțiile primilor trei mari compozitori creștini ce au activat în secolele IV-V: Sfinții Părinți Efrem Sirul (fondator al Bisericii Siriene), Niceta de Remesiana (episcop daco-roman considerat de marele istoric Vasile Pârvan drept "apostolul nostru național") și Ambrozio (episcop al Milanului).

Astfel, definitorii pentru tradiția Bisericii Siriene au fost și cunoscutele "Memre" și "Madrage" compuse de Sf. Efrem (306-373) într-o formă îmbinând factura psalmodiilor ebraice cu structuri de natură responsorială (în refrene). Supranumit și "chitara Sfințului Duh" acest important autor patristic a contribuit în mod esențial și în reformularea ritmicii bizantine după principiul intensității silabelor - și nu al duratei acestora, ca în scandarea ritmică greco-romană. În sfârșit, el a adaptat și o serie de sexe ortodoxe unor imnuri compuse în sec. III de ereticul gnostic Bardesanes (din școala lui Valentin), care se servea de farmecul muzicii sale în acțiuni prozelitiste.

Activând în aceeași perioadă - dar în Dacia Mediterranea, la Remesiana (astăzi Bela Palanka) - Sf. Niceta (aprox. 335-414) își desăvârșea misiunea apostolică cu o exemplară dăruire duhovnicească, ce a fost evocată cu admirație și în poemele lui Paulin de Nola. În ceea ce privește activitatea sa muzicală intensă, aceasta este relevată atât prin tratatele sale ascetico-liturgice "De vigiliis servorum Dei"

și "De psalmodiae bono", cit și prin aportul său interpretativ ("cfântăreț inspirat" - "vates noster", după Paulin) și - nu în ultimul rând - componistic,

ca autor incontestabil al binecunoscutului imn în proză ritmică "Te Deum laudamus". Răspîndirea și influențele acestui imn au fost extraordinare,

atât în Orient cât și în Occident, "Te Deum"-ul devenind o autentică și indestructibilă punte între cele două Biserici creștine. Întîlnim astfel variantele <sup>(melodice)</sup> - veritabile anamorfoze ale arhetipului inițial - atât în

"Liber usualis"-ul catolic, cit și în diferitele imnuri bizantine, ca de pildă în toate formele românești ale "Condacului Nașterii Domnului".

Remarcăm, în toate aceste cazuri de anamorfoză melodică, păstrarea structurilor intervalice de bază ale motivului original și dezvoltarea lor în traiecte sonore specifice epocii și spațiului cărora aparțin. Exprimînd un adevăr

teologic și muzical peren, universal, aceste splendide anamorfoze ale

"Te Deum"-ului demonstrează o dată în plus o anumită unitate ipostatică a arhetipului și variantelor sale aflate într-o relație specială,

așa cum, printr-o taină de nepătruns pentru mintea omenească, în Sfînta Treime ființa dumnezeiască cea una și aceeași nu este împărțită în trei, ci ea se află întreagă în fiecare din cele trei Persoane dumnezeiești.\*)

∕.

\*) - după unii autori, această divină unire ipostatică stă și la baza sistemului tonal, fiind exprimată și prin relația "perihoretică" a treptelor principale (I-IV-V); interpretarea este eronată - prin poziția subordinaționistă.

REZONANTE PSALTICE DACO-ROMANE

- ANAMORFOZE ALE MOTIVULUI "TE DEUM LAUDAMUS" DE NICETA DE REMESIANA

IN OCCIDENT ("CANTUS ORDINARII MISSAE") ȘI ORIENT ("CONDACUL NAȘTERII DOMNULUI") -

Te De - um lau - da - mus :

ORIENT (incipit-uri)

Condacul Nașterii Domnului (Fecunda aștăzi) de Roman Meladel (variante)

H TAP-ŢE-ŶOS ŐY-ME-POV

H TAP-ŢE-ŶOS ŐY-ME-POV

H TAP-ŢE-ŶOS ŐY-ME-POV

H TAP-ŢE-ŶOS ŐY-ME-POV

Fe-cioa - ra a - a - aș - tăzi

Fe-cioa - ra a - a - aș - tăzi

Fe-cio - ra a - a - a - a - aș - tăzi

H TAP-ŢE-ŶOS ŐY - Y - ME-POV

E - TE - PŶ - VŶS ŐY - Y - ME - POV (Sibila)

(Blaj) Fe - cioa - ra aș - tăzi

Fe - cioa - ra în a - aș - tăzi

Ma - ri - a că pre - um - bla de - um li - cș și că - u - ta

Aș - tăzi al pro - lă - u - dat în - ge - rul ma - re - lui sfat.

Trei păștori se în - til - ni - ră

Trei păștori se în - til - ni - ră

Ți - ne - n - lu - me - so - d - a - flo - re - te Do - mu - lui Do - mu - lui

Do - mu - re - Si - mi - aduc - um - leu - le - ga - tu -

Colinde românești

OCCIDENT (incipit-uri)

Juxta ritum sancte eccl. mediolanensis (ritus ambrosian)

Te De - um lau - da - mus :

Ritus gregorian

Vic - ti - mae Paschali lau - des im - molant Chris - ti - mi :

Ve - ni San - cte Spi - ri - tus : Di - es i - roe - dies il - la :

Lau - de Si - on Sal - va - tō - rum : Ho - die Chris - tus na - tus est :

Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa : A - ve - ve - rum :

Ký - ri - e :

Ký - ri - e le - i - son :

Glá - ri - a in ex - cel - sis De - o :

Ký - ri - e e le - i - son :

Ký - ri - e e le - i - son :

Ký - ri - e e le - i - son :

Proiectiile laice ale unui arhetip gregorian derivat

La - ge - us

Arhetip pentatonic cu notă de pasaj

Truver anonim

Țant li ros - si - gnols s'es - cri - e

Alfonso de Sabio - Cantigas

Tang - rian po - der a - ssa Ma - dre

Der Gutere

Hie vun eym wer - der rit - ter

Laudi Spirituali

lac

Al - ta tri - mi - ta be - a - ta

Muzica trubadurilor (se. XII - XIII)



Evidențind continuitatea filonului motivic nicetian în muzica gregoriană și în special în cea ortodoxă română (inclusiv în zona apropiată colindelor), Precutul I.D.Petrescu reliefează - în excepționalul său studiu de musicologie comparată "Condacul Nașterii Domnului" - tocmai absența oricăror influențe străine în acest atât de bogat flux al variantelor anamorfotice cristalizate de-a lungul secolelor, flux "pe care atingeri superficiale - în nici un chip structurale - nu puteau să-și anihileze. Astfel ritmul și contextura melodică, pe care le întâlnim în condacul "Fecioara astăzi", imnul "Te Deum", cum și într'un nesfârșit număr de colinde, cu variate nuanțe, sunt o dovadă irefutabilă a dăinuirii spiritualității artistice greco-romane în regiunile noastre, peste timp și oameni" (a se vedea exemplul muzical ilustrat prin Fig. 13). Confirmând această teză, muzicologul Dr. Octavian Lazăr Cosma subliniază - în "Hronicul Muzicii Românești", vol. I (pag. 63) - faptul că "prin Te Deum-ul lui Niceta deținem o concludentă mărturie asupra configurației cîntării latine a Daciei romane, cît și a interferențelor ce s-au stabilit între muzica creștină latină pregregoriană din toate țările unde a existat și muzica bizantină sau muzica populară a românilor. În acest cadru, cercetările ulterioare au un spațiu de mișcare nelimitat și putința susținerii ideii că muzica Daciei romane a încrustat o tradiție, înscrisă în contextul valoric de epocă și circulație notorie, a cărei continuitate și esență probează vitalitatea noastră muzicală."

Prin extraordinara sa contribuție teoretică și practică, Sfîntul Niceta a marcat un moment de răscruce în procesul definirii specificului muzicii creștine. Opera sa se poate astfel împărți - după conținut și după scopul elaborării ei - în două direcții fundamentale: cea catehetică (cuprinzînd "De diversis appellationibus"; catehismul descris de Ghenadie de Marsilia în "De viris illustribus" și numit, de exegetul nicetian A.E.Burn, "Libelli instructiones"; "De ratione fidei"; "De Spiritu Sancti potentia"; "De Symbolo"; "De agni paschalis victima"), precum și cea practică (incluzînd "Ad lapsam virginem libellus"; "De vigiliis servorum Dei"; "De psalmodiae bono"; imnul "Te Deum laudamus").

Data fiind tematica propusă în acest studiu, ne vom opri la două dintre omiliile nicetiene cu finalitate practică, ce ne oferă o serie de date prețioase legate de stilul în care erau concepute și interpretate cîntările Bisericești în secolul al IV-lea după Hristos: "De vigiliis servorum Dei" ("Despre priveghere") și "De psalmodiae bono" ("Despre folosul cîntării de psalmi"). Cele două predici alcătuiesc un corpus comun, fapt evidențiat și prin afirmația cu care Sfîntul Niceta încheie prima cuvîntare, "Despre priveghere": "Dar despre evlavia imnelor și psalmilor, cît sînt de plăcuți și de primiți de Dumnezeu, aș vorbi acum puțin, dacă o rațiune mai deosebită n-ar cere un alt volum; lucrul acesta, cu ajutorul lui Dumnezeu, va fi arătat în cartea următoare". La începutul celei de a doua cuvîntări, "Despre folosul ./.

cântării de psalmi", Sfântul Niceta revine asupra ideii enunțate în ultima frază din "Despre priveghere", arătând că "cine își îndeplinește făgăduiala își face datoria. Îmi amintesc că am făgăduit, când vorbeam despre farmecul și folosul privegheților, că voi trata în cuvîntarea următoare despre slujirea imnelor și laudelor, lucru ce-l va face cuvîntul de față, cu vrerea lui Dumnezeu".

Păstrat în două versiuni (originalul și o formă posterioară, deosebită prin unele adausuri, omisiuni și referiri la opere apocrife, ca de pildă "Inquisitio Abrahæ") și editat pentru prima dată în anul 1723 (sub numele lui Nicetius de Trèves - sec. VI), tratatul "De psalmodiae bono" ("Despre folosul cîntării de psalmi") este structurat - după ideile enunțate și demonstrate - în 14 secțiuni, avînd următorul conținut:

- 1) expunerea temei: "despre slujirea imnelor și a laudelor";
- 2) justificarea ei teologică, combătînd cu fermitate eresurile ce contestau necesitatea cîntării psalmilor și a imnelor, în baza interpretării eronate a unor versete din Noul Testament (Efeseni V, 19-20);
- 3) recomandă călduros "cîntările duhovnicești", invocînd un celebru verset din Vechiul Testament (Exodul XV, 1) și precizînd că însuși Moise, "conducătorul triburilor lui Israel, a organizat cele dintîi coruri", pentru ca, pe pragul morții fiind, același personaj biblic "să repete o cîntare infricoșătoare în Deuteronom";
- 4) evocă pasiunea pentru arta sunetelor a regelui David, cel ce "a potolit duhul cel rău ce lucra în Saul" nu atât prin puterea harpei sale, cît mai ales prin "chipul crucii lui Hristos, care era purtat tainic în lemn și în întinderea coardelor";
- 5) reliefează funcția meloterapeutică a Psalmilor lui David, prin care "pruncul își află hrana, copilul - ce să laude, adolescentul și tînărul - dreptar pentru viață, bătrînul - model de rugăciune"; astfel, întreaga învățatură a Legii, a Profeților și însăși Evanghelia sînt concentrate și sublimate "într-o dulceață plăcută în acele cîntări";

- 6) descrie extraordinara putere a muzicii de a reflecta, printr-o infinită paletă expresivă, toate ideile moralei creștine, în raport cu cele mai diferite stări umane;
- 7) precizează mesajul fundamental al cântărilor religioase, dedicate exclusiv "slavei Creatorului" (conform Psalmului CL, 6 - "Toată suflarea să laude pe Domnul"), identificând totodată sensul profund al muzicii în general și al cântărilor bisericești în special - acela de "jertfă a laudei duhovnicești" (cf. Ps. XLIX, 24 - "jertfește jertfa laudei");
- 8) recomandă curățirea conștiinței celui ce, psalmodiind, laudă pe Domnul;
- 9) indică necesitatea eliminării - în actul <sup>(sacru al)</sup> interpretării psalmilor - a "celor materiale", adică și a instrumentelor muzicale, pe care - spre deosebire de evrei - creștinii trebuie să le evite ("trompetele, citerele, chimvalele, timpanele"); interpretarea psalmilor în Biserică ar trebui deci să aibă un caracter exclusiv vocal, urmînd exemplul Mîntuitorului, **Care** "a cîntat imne împreună cu ucenicii Săi";
- 10) evocă obiceiul Sfinților Apostoli de a psalmodia (I Corinteni XIV, 26) - "Voi cînta psalmi cu duhul, dar voi zice un psalm și cu inima";
- 11) recomandă, în consecință, insistent credincioșilor de a împlini "cu încredere mai deplină slujba imnelor", urmînd exemplele sfinților, profetilor și martirilor creștini;
- 12) subliniază efectul benefic pentru suflet al cîntării imnelor;
- 13) recomandă credincioșilor să cînte "nu numai cu suflarea, adică cu sunetul vocii, dar și cu mintea", pătrunzînd deci sensul transcendent al celor cîntate; respinge interpretările exterioare, teatrale, declamate "în stilul tragedienilor"; reliefează necesitatea interpretării psalmilor cu pocăință,

cu umilință și - totodată - recomandă perfecționarea tehnică a execuției muzicale omofone, prin omogenizarea intonațională și timbrală a unisonurilor vocale ("ca dintr-o singură gură" - cf. Daniil III, 21) în vederea obținerii unei sonorități generale "îmbietoare și armonioase";

-14) precizează, în final, importanța deosebită - în contextul Sfintei Liturghii - a citirilor din Sfânta Scriptură, subliniind necesitatea ca toți credincioșii să fie disciplinați și "să păzească unitatea, fie că îngenunchează, fie în timpul cântării, fie în timpul ascultării citirilor, fiindcă Dumnezeu iubește deopotrivă pe toți oamenii și, după cum s-a mai spus înainte, «fi face să locuiască în casa Sa»". Iar cei ce locuiesc în această casă, se spune în Psalm, sînt fericiți, pentru că ei vor lăuda pe Domnul în vecii vecilor" (cf. Ps. LXXXIII, 5).

Sintetizînd, putem extrage (conform pertinentului studiu semnat de Preot Prof. Dr. Ștefan ALEXE în revista "Biserica Ortodoxă Română" Nr. 1-2/1957) următoarele idei fundamentale:

- a) necesitatea apariției tratatului "De psalmodiae bono" la sfîrșitul secolului IV după Hristos;
- b) considerarea cântării bisericești ca jertfă adusă lui Dumnezeu;
- c) calitățile cântării bisericești - aportul sufletesc, acordul dintre cuget și cântare, evitarea efectelor teatrale, caracterul vocal (coral, deci comun), omofon și uniform;
- d) evaluarea foloaselor cântării în comun.

La punctul 7 al omiliei, autorul evidențiază esența semantică a psalmodiilor: slăvirea Creatorului. Preluînd o interesantă teză a exegetului nicetian A.E. Burn ("Niceta of Remesiana, His life and works", Cambridge, 1905, pag. CII), Preot Prof. Dr. Ioan G. COMAN afirmă (în "Scriitorii bisericești din epoca străromână", București, 1979,

pag. 159) că, probabil, Sf. Niceta de Remesiana "a simțit nevoia unui imn ca <<Te Deum>>, în care e aceeași atmosferă de gândire religioasă. Analogiile de gândire și de formă între <<Te Deum>> și celelalte opere ale Sf. Niceta indică pe episcopul de Remesiana ca autor."

Cu toate acestea, patermitatea imnului a fost multă vreme discutată, unii istorici (Dom Paul Cagin, Dom Agaesse și E. Kähler) atribuindu-l în mod eronat fie Sf. Ambrozie (deși acesta utilizează în operele sale metrul ritmic și nu proza ritmică), fie Fer. Augustin (sau acestuia împreună cu Sf. Ambrozie, conform unei legende combătute însă într-o adnotare cuprinsă în vechea "Psaltire" a Bisericii din Salisbury), fie Sf. Ilarie, fie altui episcop cu numele de Nicetas, fie monahului Sisebut sau lui Abundius. Împotriva tuturor acestor ipoteze false emise de criticii negativiști, Pr. Prof. Dr. Ștefan Alexe aduce în plus următoarele argumente, în teza sa de doctorat dedicată acestui subiect:

- tratatele "De psalmodiae bono" și "De vigiliis" atestă faptul că marele autor patristic "se interesa în chip deosebit de cântarea liturgică, fapt confirmat în repetate rânduri și de Sf. Paulin de Nola, care-și descrie prietenul ca pe un pasionat al cântului, folosind acest mijloc în diferite ocazii și mai ales în activitatea misionară pentru convertirea << barbarilor >> la învățătura Domnului nostru Iisus Hristos";

- exegetul A. H. Burn a semnalat o serie de identități conceptuale și, implicit, stilistice între "Te Deum" și celelalte opere ale Sf. Niceta de Remesiana, "din care desprindem că imnul <<Te Deum>> a fost alcătuit în aceeași atmosferă religioasă și într-un stil caracterizat prin scurtime, claritate și simplitate, calități remarcate de Ghenadie și Cassiodor, ceea ce pledează în favoarea Sf. Niceta ca autor al acestei piese";

- utilizarea unor anumite citate biblice în tratatul "De psalmodiae bono" demonstrează o dată în plus "unitatea strânsă dintre această lucrare și <<Te Deum>>. Este evidentă repetarea ideii <<Te Deum laudamus>> în

unele versete ca: <<Toată suflarea să laude pe Domnul >> (Ps.CL,5);

<<Lăuda-voi numele Dumnezeului meu cu cîntare și-L voi preamări  
pe El cu laudă >> (Ps.LXVIII,34); <<Lăudați pe Domnul, că bună este  
cîntarea, plăcută să fie Domnului nostru, lauda >> (Ps.CXLVI, 1);  
<<Lăudînd voi chema pe Domnul și voi fi mîntuit de vrăjmașii mei >>  
(Ps.XVII, 4)".

În sfîrșit, referindu-se la punctul 13 din "De psalmodiae bono"  
(cuprinzînd o serie de recomandări de specialitate în domeniul elaborării  
și interpretării muzicii psaltice la un nivel profesional),  
Pr.Prof.Dr. Ioan G. Coman afirma pe bună dreptate (în "Operele literare  
ale Sf. Niceta de Remesiana", pag. 222) că "aceste precizuni nu sînt  
făcute de un diletant, ci de un cunoscător încercat și, foarte probabil,  
chiar de un compozitor".

De altfel, în spiritul tuturor acestor argumente se pronunță majoritatea  
teologilor ce au studiat opera acestei importante personalități  
patristice - ca de pildă: Dom Germain Morin, A.E.Burn, Dr.Heinrich Kihn,  
W.A.Patin, M.Schanz, J.Zeiller, Gerhard Rauschen, H. Leclercq, L.Duchesne,  
D.S.Balanos, Prof.Anton Baumstark, Rev.Maurice Frost și Berthold Altaner.

Înainte de a analiza din punct de vedere morfologic structura muzicală  
a imnului "Te Deum laudamus", precizăm că metodologia aplicată se bazează  
atît pe principiul "anamorfozei sonore" (expus în prima parte a acestui  
studiu), cît și pe cel - atît de cunoscut - al "secțiunii de aur"\*)

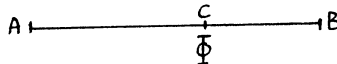
./.

\*) - aplicat curent în proporționarea operelor de artă vizuale, dar și  
auditive, principiul "sectio aurea" exprimă "pulsăția unei creșteri optime  
(omotetice, prin creșteri succesive) în doi timpi, cu două dimensiuni"  
(Matila Ghyka), fiind redat matematic prin "șirul lui Fibonacci" (1,2,3,5,  
8,13,21,34,etc.), ca și prin "numărul de aur"  $\Phi$  (de la inițiala numelui  
lui Fidias, ce a aplicat constant acest principiu de sorginte pitagoreică  
în opera sa). Numărul irațional  $\Phi$  se obține din formula  $\frac{1 + \sqrt{5}}{2}$ ,



avînd valoarea (aproximativă) 1,6180339887...

În geometrie, "secțiunea de aur" este cunoscută ca media proporțională,  
obținută prin împărțirea unui segment în media și extrema rație:

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB} = \Phi$$



Imnul "Te Deum laudamus" este conceput în proză ritmică (în așa-numitul "Cursus Leoninus", utilizat de mulți scriitori bisericești din sec. IV-V) și cuprinde trei mari secțiuni: lauda Tatălui, mărturisirea Sfintei Treimi și invocarea Fiului - la care s-a adăugat ulterior o rugăciune de dimineață. Structura muzicală propriu-zisă este alcătuită din 31 de fraze dispuse antifonic, alternând deci secvențele solistice ale oficiantului cu răspunsurile (refrenele) omofone ale corului. În acest sens, remarcăm construcția de factură repetitivă (uneori evolutivă), prezentând în final și o anumită tendință spre rotunjirea formei de ansamblu printr-o quasi-repriză.

Analizând motivul generator al imnului, remarcăm structura sa modală pre-pentatonică (la care se adaugă și un sunet de pasaj - ) , avînd o dispoziție melodică ce reliefează intervalele constitutive de cvartă perfectă: .

De altfel, în Fig. 14 (pag. 99) am marcat prin acolade cele trei tipuri de formule constitutive ale imnului: a (cvartă perfectă ascendentă), b (două secunde) <sup>(măre + mică)</sup> (consecutiv ascendente) și c (secundă mare descendentă). Aceste formule (adevărate "cărămizi" ale edificiului sonor) le vom reîntîlni - variat dispuse - în toate proiecțiile anamorfotice ale acestui motiv cu adevărat universal (Fig. 17 - "Pre Tine Dumnezeu Te lăudăm"; Fig. 18 - "Fecioara azi", etc.). Armonia internă a proporțiilor acestui motiv perfect este evidențiată în Fig. 14 (numărul de aur  $\Phi$  punctînd apogeul desfășurării temporale pe optimea a 8-a din cele 13 - conform șirului lui Fibonacci), în Fig. 15 (relevînd poziția "bazei" modale pe cel de-al 5-lea semiton din cel 8 constitutive - deci tot în conformitate cu șirul fibonaccian) și în Fig. 16 (sintetizînd într-o matrice spațio-temporală datele de mai sus). Fig. 19 (pag. 100) ilustrează analogia profilurilor melodice ale incipit-urilor imnului "Te Deum laudamus" și ale anamorfozelor sale "Pre Tine Dumnezeu Te lăudăm" și "Fecioara azi".

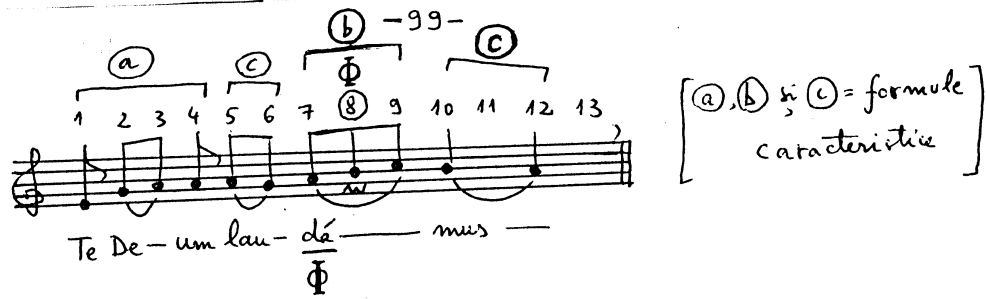


Fig. 14 - "Sectio Aurea în coordonata Timp."

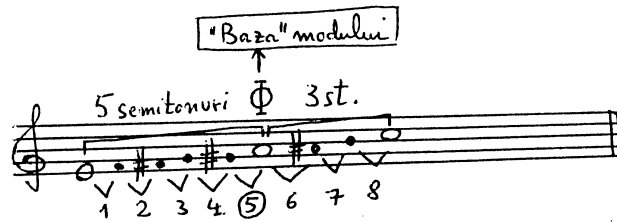


Fig. 15 - "Sectio Aurea în coordonata Spațiu."

Ordonata frecvențelor (= Spațiu)

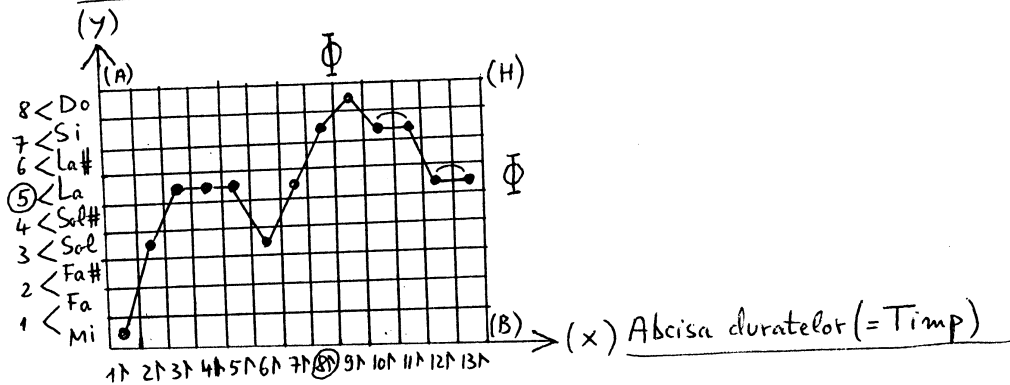


Fig. 16 - Matricea spatio-temporală a motivului "Te Deum laudamus"

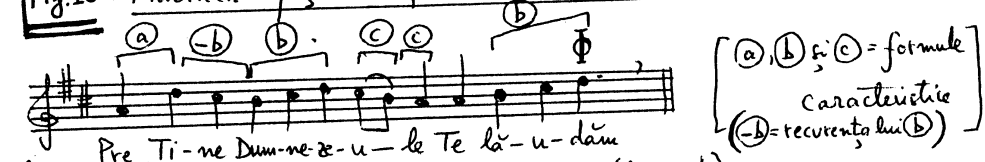


Fig. 17 - Imnul "Pre Tine Dumnezeule Te laudam" (incipit)

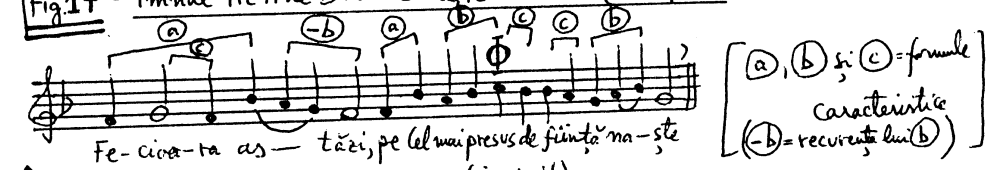


Fig. 18 Condacul "Fecirara azi" (incipit)



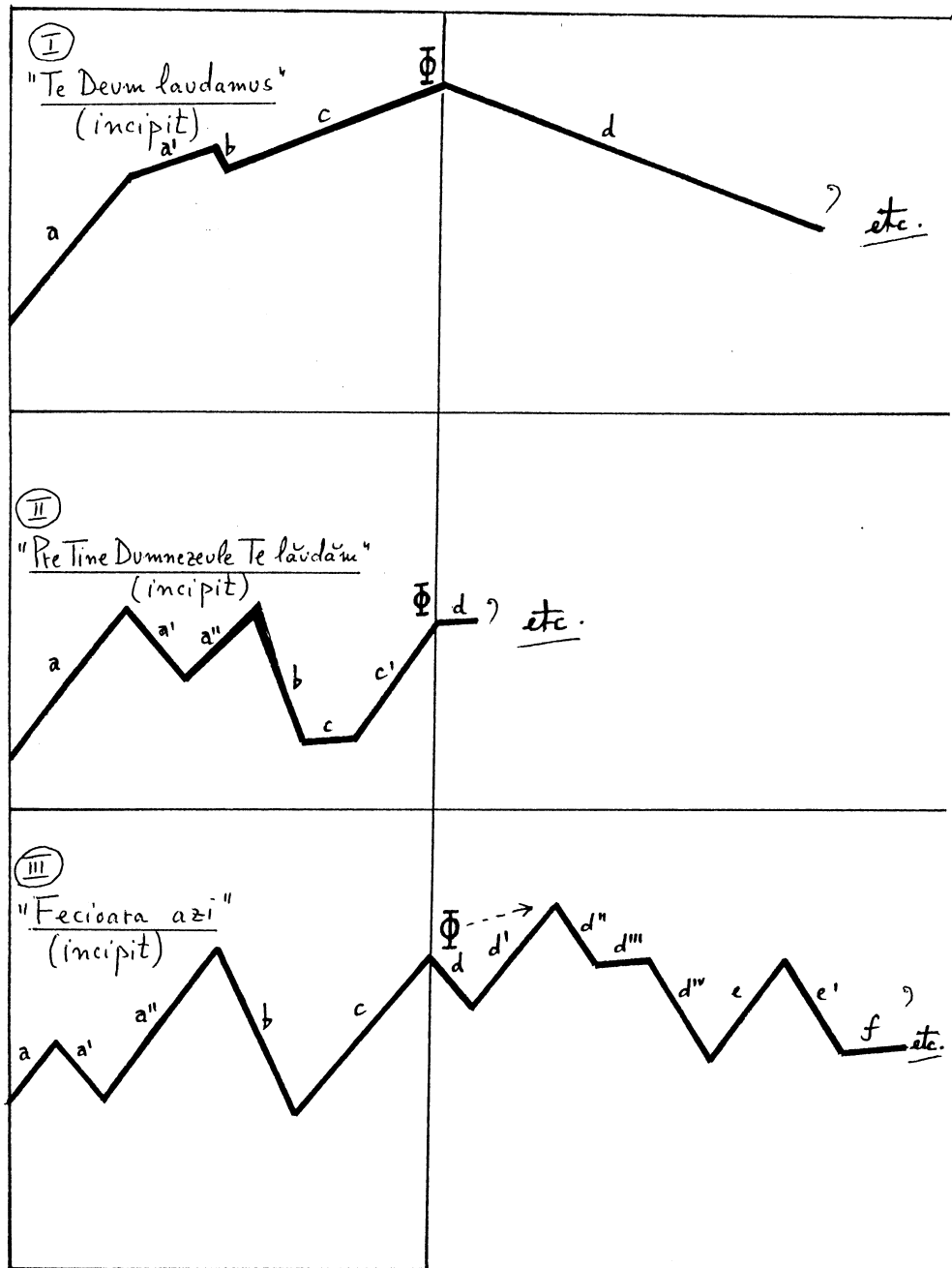


Fig. 19 - Analogia profilurilor melodice ale cântărilor "Te Deum laudamus", "Pre Tine Dumnezeule Te laudam" și "Fecioara azi" (ultimile două reprezentând proiectii anamorfotice ale primei).

✓

În concluzie, subliniind importanța excepțională a operei teoretice și practice a Sfântului Niceta în contextul ecumenicității patristice din secolele IV și V, Preotul Prof. Dr. Ștefan Alexe reliefa faptul că "la temelia învățăturii teologice și a activității misionare a Sfântului Niceta de Remesiana a stat dragostea sa neșărmurită față de Dumnezeu și față de oameni. El a promovat ideile de pace și dragoste ca elemente indispensabile ecumenicității Bisericii. După Sfântul Niceta, dragostea și pacea se transformă în comuniunea sfinților, care este Biserica, într-un neconținut imn de laudă adus lui Dumnezeu, așa cum reiese și din minunata cântare << Te Deum laudamus >>".\*)

Cel de-al treilea mare compozitor psaltic din acea perioadă a fost Sfântul Ambrozie, episcop al Milanului între anii 374-397. Introducând în Biserica occidentală liturghia după modelul patriarhilor orientali, el și-a adus și o importantă contribuție personală prin crearea unor imnodii și antifoane originale, dedicate principalelor sărbători ecleziastice.

Astfel, ca poet și compozitor cu totul remarcabil, acest Părinte al Bisericii Latine este autorul binecunoscutelor cântări "Aeternae rerum Conditor", "Deus creator omnium", "Jam surgit hora tertia" și "Intende qui regis Israel". În fluxul continuu al evoluției muzicii bisericești occidentale, stilul ambrozian s-a impus ca un factor de tranziție între cel de inspirație orientală și melodică gregoriană sintetizată la sfârșitul secolului al VII-lea. Acest proces eminent anamorfotic este deosebit de interesant, exemplele de mai jos (Fig. 20-22, pag. 102) ilustrând într-un mod pe deplin edificator rolul muzicii ambroziene în această subtilă "mutație genetică" intervenită la nivelul aparent neesențial al ornamentației sonore, dar care a avut consecințe majore în chiar planul ethosului muzical, delimitând formal configurația melodică occidentală de cea orientală. Fenomenul "desprinderii" cântului gregorian (Fig. 22) de cel bizantin (Fig. 20) s-a efectuat deci și prin intermediul imnodiei ambroziene (Fig. 21), în care recunoaștem atât ornamentația luxuriantă de sorginte orientală, cât și prefigurarea "ascetismului" melodic gregorian.

./.

\*) "Sfântul Niceta de Remesiana și ecumenicitatea patristică din secolele IV și V" - pag. 116)

Fig. 20-

Oda bizantină de Crăciun

E-so-se la-on thaer-ma-tu-gon deo-po-tio hy-gon the-le-ses ky ma - etc.

Fig. 21

"Eructavit" (din Grădualul "Speciosus Formae")

Cant Ambrosian

E-ru-cta - vit cor me

E-ru-cta - vit cor me etc.

Fig. 22

Imn gregorian  
(Psalmul 146 în antafon)

Intonatio    Initium    Flexa    Mediatio

Lau-da-bo Lau-da a-ni-ma mea Do-mi-num, Lau-da-bo Do-mi-num in vi-ta me-a:

Terminatio

psallam Do-mi-num meo quam-di-u fu-e-ro

Antiphon

Lau-da-bo De-um me-um in vi-ta me-a

Această delimitare formală se va accentua în timp, prin dezvoltarea coordonatei orizontale (de factură "parlando rubato") în muzica bizantină și a celei verticale (în sistem "giusto silabic") la cîntul gregorian, ce va cunoaște evoluțiile polifonice ("punctum contra punctum") armonice ulterioare, caracteristice marilor epoci ale artei occidentale.

Dar, pentru înțelegerea plenară a naturii anamorfotice a acestei aparente disjunctii între Orient și Occident (punctată, în 1054, prin Marea Schismă), considerăm necesară detalierea problemei, printr-o analiză în paralel a trăsăturilor fundamentale ale paleo-creștinismului bizantin și, respectiv, gregorian, în special în secolele VII-VIII, deci în momentul cristalizării particularităților.

Pentru a defini corect muzica bizantină - ca expresie a Bisericii creștine orientale -, vom încerca să decantăm în primul rînd datele istorice ce au marcat evoluția Bizanțului în etapa ei inițială. Fondat pe malul apusean al Bosforului, pe locul vechii metropole Megara, orașul Byzantion \*) a fost atestat încă din anul 660 înainte de Hristos și a cunoscut o istorie zbuciumată, fiind cucerit succesiv de perși (513 î.Hr.), de celți (261 î.Hr.) și de romani (69-79 d.Hr.). Distrus în anul 196 d.Hr. de Septimiu Sever și refăcut ulterior de Caracalla, orașul a fost - în perioada 268-290 - insistent atacat de goții (în timpul lui Claudius Goticul). Sub Constantin cel Mare (306-337) orașul va cunoaște o dezvoltare fără precedent, devenind Noua Romă și un adevărat simbol al creștinismului - eliberat de persecuții prin celebrul Edict de la Milan (313). Restaurat, începînd din anul 324 și declarat pe data de 11 Mai 330 capitală a Imperiului (numit, din 395, Imperiul Roman de Răsărit), Bizanțul va fi, pînă în anul 1453, "centrul politic, economic și cultural al întregii lumi civilizate" (apud Prof.Dr.Emilian Popescu). Limba oficială pînă în secolul al VII-lea a fost latina, romanismul constituind astfel "unul dintre elementele de bază ale civilizației bizantine" (apud Karl Krumbacher). Acest aspect deosebit de important ne oferă și o explicație pe deplin plauzibilă a etimologiei

\*) - nume de origine tracă, schimbat la 11 Mai 330 în Constantinopol și, după 1453, în Istanbul - nume derivat limba greacă "εις την πωλιον" = (merg) la capitală.

numelui propriu "ROMANIA" - semnificând "pământ roman", locuit de "roméi", "bizantini" fiind numiți doar locuitorii capitalei. Menționăm de asemenea că extrapolarea termenului de "bizantin" (în accepțiunea sa actuală) a intervenit mult mai târziu, în secolele XVI-XVII.

Dacă în primele șase veacuri creștine civilizația bizantină s-a dezvoltat în spiritul romanismului, începând din secolul al VII-lea (mai precis, din timpul domniei împăratului Heraclius, 610-641) se remarcă impunerea elenismului ca filon principal, determinant în sfera tuturor activităților politice, religioase, sociale și culturale. Această delimitare a constituit și una dintre cauzele cele mai importante ale accentuării treptate a disensiunilor în raport<sup>(cu)</sup> Apusul, reflectate în plan religios prin apariția iconoclasmului, a schismei și a cruciadelor.

o altă coordonată esențială în analiza noastră este cea a periodizării. Astfel, istoria bizantinologiei admite 3 etape principale: cea bizantină timpurie (sau romană târzie, 324-632), cea a Evului Mediu bizantin (subdivizată în epoca medievală timpurie - 632-1025- și în epoca medievală târzie - 1025-1204) și cea bizantină târzie (1204-1453, deci până la căderea Constantinopolului sub dominația turcească).

Bizantinologia muzicală, extinzând aria culturală<sup>(neîntreruptă)</sup> până în zilele noastre, a stabilit un alt model de periodizare, sistematizând acest veritabil fenomen artistic "in progress" tot în 3 etape distincte: cea a stilului paleo-bizantin (sec. IV-XI), cea a stilului medio-bizantin (sec. XII-XVIII) și, în sfârșit, cea a stilului neo-bizantin (din sec. XIX până în zilele noastre). "Grosso modo", dacă în etapa paleo-bizantină sînt cristalizate fundamentele, elementele "genetice" prin tehnica ecfonetică, în perioada medio-bizantină se va impune notația cucuzeliană, dezvoltîndu-se (uneori în mod exacerbat) cîntul melismatic ("cantus melismaticus"); un aspect de maximă importanță este acela al apariției unor școli naționale - bine delimitate stilistic - în cadrul aceluiași univers bizantin, un exemplu edificator în acest sens oferindu-ni-l activitatea prestigioasei Școli de la Putna (sec. XVI) în contextul inconfundabilei spiritualități românești, ce a reprezentat un autentic

"Bizanț după Bizanț" (apud Nicolae Iorga) și în domeniul artei sunetelor. Reforma cîntului bizantin - inițiată la începutul secolului XIX de către Hrysant de Madytos, Hurmuz Hartofilax și Grigore Levitul - va aduce cu sine apariția stilului neo-bizantin, caracterizat prin sistematizarea foarte riguroasă a elementelor teoretice, prin esențializarea configurației melodice (dominate pînă atunci de o melismatică de multe ori inutilă) și, implicit, prin simplificarea notației cucuzeliene (ce devenise prolixă).

Revenind la stilul paleo-bizantin, remarcăm faptul că el corespunde - în planul istoriei bizantine - cu perioadele romană tîrzie și bizantină medievală timpurie, încadrate de anii 324 (mutarea capitalei Imperiului de la Roma la Byzantion) și 1025 (moartea împăratului Vasile II Bulgaroctonul). Luînd însă în considerare caracterul eminent ecumenic al perioadei patristice (sec. I-VIII), putem afirma că, practic, stilul paleo-bizantin s-a impus de-abia în sec. VIII în plenitudinea caracteristicilor sale, perioada secolelor IV-VIII fiind una de acumulare și de cristalizare a elementelor specifice atât în Orient, cît și în Occident. Oricum, muzica paleo-bizantină se baza pe trei forme arhetipale: cîntările psalmodice (caracterizate prin raportarea solistului, ce interpreta psalmii, cu mulțimea credincioșilor, ce răspundea cu refrenuri ca "Aleluia" și "Kyrie eleison"), cîntările efonetice (definind un gen solemn, de tipul recitativului dramatic, cu mici inflexiuni melodice) și cele antifonice (distribuind alternativ discursul muzical celor două coruri participante).

Caracterul impunător al tuturor acestor cîntări era ilustrat în plan structural printr-un text muzical esențializat la formule melodice sobre, austere (așa-numitele "cantus simplex"). Ulterior, prin specializarea unor cîntăreți bisericești (melozii, imnozi, melurghi) în ambianța muzicii orientale, se va dezvolta cîntarea solistică, cu o melodică mai complexă și mai expresivă, determinînd contururi modale din ce în ce mai bine precizate. Aceste cantilene - avînd un

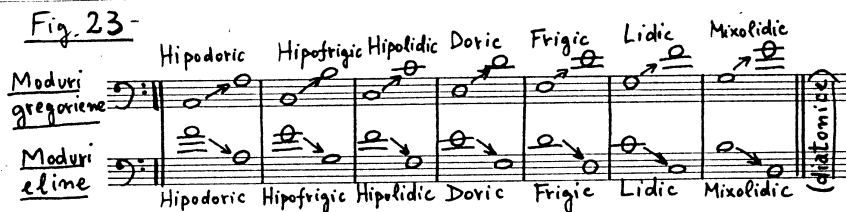
caracter eminentemente liric, meditativ - au constituit o formă predilectă a epocii lui Ioan Damaschin (676-749), cel<sup>ca</sup>va codificat și a sistematizat universul modal bizantin în celebrul "Octoih" (sau "Octoeh"), carte de cult ce cuprindea cîntări de Ioan Damaschin, Anatolie - patriarh de Constantinopol, Cosma Melodul, Teodor Studitul, Iosif Studitul, Teofan Graptul, Mitrofan de Smirna, împărații Leon Filozoful și Constantin Porfirogenetul. Această complexă oulegere de cîntări era esențială în definirea specificității muzicii bizantine, așa cum "Gradualul" și "Antifonarul" din anul 595 al Papei Grigore cel Mare (cca 540-604) au marcat - prin unificarea și reorganizarea cîntărilor ambroziene, galicane și mozarabe - piatra de temelie a muzicii apusene.

Interferența cu melodica orientală a psaltichiei bizantine s-a manifestat printr-o cromatică, dar și printr-o ornamentație caracteristică, luxuriantă ("cantus ornatus"), într-un moment în care ethosul gregorian își esențializă melosul propriu, distilindu-l în formulele fundamentale ("cantus firmus") ce-i pregăteau ascensiunea, acea explorare a verticalității polifonice. Mai tradiționalist, mai prudent în fața unor "inovații" ce i-ar fi putut periclita - în condițiile istorice date - identitatea ortodoxă, spiritul bizantin își definitivase deja în secolul al VIII-lea principalele coordonate teoretice și practice în domeniul muzicii - coordonate valabile și astăzi - prin cele patru ipostaze melodice de bază: cîntarea psalmodică (sau sfonetică, reprezentînd recitativul liturgic), cîntarea simplă (sau irmologică, în tempo Allegretto), cîntarea cantilenică (sau stihirică, în tempo Moderato) și cîntarea ornată (sau papadică, corespunzătoare tempourilor Lento și Adagio). Ca și în muzica antichității eline, modurile bizantine sînt de 3 tipuri: diatonice (modurile 1, 4, 5, 7 "varis" și 8), cromatice (modurile 2 și 6) și enarmonice (modurile 3, 5 "agem" și 7). Genului cromatic îi mai aparțin și unele moduri sintetice (modul "muștar", ca și o serie de scări mixte cromatico-diatonice), iar genul enarmonic mai include două moduri complementare ("nîsabor" și "hisar").

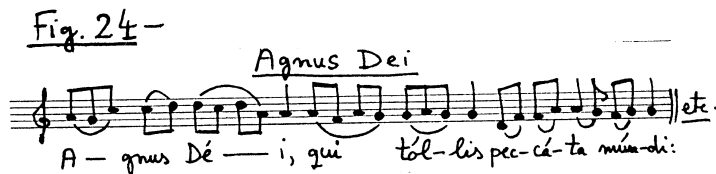
Procedeele componistice bizantine continuă tradiția muzicii antice grecești în tehnica modulației și în principiul "troții" ("trohos") de multiplicare a tetracordurilor constitutive. De asemenea, sînt preluate unele sisteme ebraice de dezvoltare muzicală (prin amplificarea unor figuri melodice individualizate ca "leit-motive", prin tehnici variaționale și prin centonizare - procedeu ce aplică în arta sunetelor tehnica decorativă a mozaicului, prin sintetizarea discursului sonor din formule și fragmente pre-existente în diferite alte cîntări), ca și o serie de elemente orientale specifice (improvizația și isonul). Referitor la tehnica centonizării, trebuie subliniat faptul că ea s-a păstrat și în "cantus planus"-ul gregorian.

1.) Modalismul creștin

Intregul univers modal gregorian reprezintă, în fond, o anamorfoză, un "alter ego" al celui bizantin, ambele sisteme proiectând într-un plan superior și în forme distincte experiențele antichităților iudaice și eline. Modalismul gregorian a fost astfel dedus printr-o proiecție anamorfotică ascendentă (atât în micro-cit și în macro-structură) a scărilor diatonice grecești:



Eliminând relațiile intervalice disonante (în accepțiunea tradițională, adică cele numite de greci "diafone"), compozitori gregorieni au redus și în practică chiar heptatonismul diatonic enunțat teoretic, la formule melodice consacrate (și multiplicare prin centonizare) - formule ce aveau structuri pentatonice și chiar pre-pentatonice (de fapt, un fel de sub-multimi modale).



Aceste scări pentatonice erau determinate prin reducerea în spațiul unei octave a unui șir de 5 cvinte sau de 5 cvarte, deci se bazau pe intervalele "sinfone" (perfect consonante) ce au generat și "organum"-ul, acea primă formă de polifonie gregoriană inițiată în secolul al IX-lea, spre sfârșitul epocii carolingiene.

Juxtapunind sistemele modale gregorian și bizantin, vom obține o imagine deosebit de interesantă, ce evidențiază cele două coordonate definitorii ale unui proces anamorfotic sonor: identitatea fondului (de



fapt, a supra-sistemului referențial) și diversitatea formelor.

Fig. 25-

**M O D U R I A U T E N T I C E**

GREGORIENE (a. 595)      BIZANTINE - "Octoihul" Sf. Ioan Damaschin (Inc. s. VIII)

Mod 1 "Doric" (kb)	Eh 1 "Doric" (kb)	(diat.)
Mod 3 "Phrygius"	Eh 2 "Lydius"	(chrom.)
Mod 5 "Lydius"	Eh 3 "Phrygius"	(chrom.)
Mod 7 "Mixolydius"	Eh 4 "Mixolydius"	(diat.)

NB - Modulile 1, 3, 5 și 7 se mai numesc și "moduri ambraziene"

"stihiraris"      "irmologic"      "papadic"

**M O D U R I P L A G A L E**

GREGORIENE (a. 595)      BIZANTINE - "Octoihul" Sf. Ioan Damaschin (Inc. s. VIII)

Mod 2 "Hypodoric" (kb)	Eh 5 "Hypodoric" (forma "vagem") ↑	(Anarmon. diat.)
Mod 4 "Hypophrygius"	Eh 6 "Hypolydius"	(chrom.)
Mod 6 "Hypolydius"	Eh 7 "Hypophrygius" (forma "varis")	(Anarmon. diat.)
Mod 8 "Hypomixolydius"	Eh 8 "Hypomixolydius" (forma principala) (forma secundara)	(diat.)

"stihiraris"      "irmologic"      "papadic"

Remarcăm astfel numeroase "coincidențe" cu totul neîntimplătoare, de la structura identică a unor scări fundamentale - ca de pildă modul Doric, avînd aceeași constituție atît în ipostaza gregoriană cît și în cea bizantină ascendentă (ambele urmînd formula Doricului grecesc) - pînă la adoptarea aceleiași scheme de sistematizare a modurilor (autentice: Doric, Frigic, Lydic, Mixolydic; plagale: Hypo-Doric, Hypo-Frigic, Hypo-Lydic, Hypo-Mixolydic).

Diferențele formale apar la nivel micro-structural, chiar și aici respectîndu-se însă principiul generator al tetracordurilor înlanțuite - "roata" ("trochos") - și pentacordurilor (în muzică gregoriană). Totuși, ethosurile diferă uneori substanțial, ca o consecință directă a rigurozității diatonismului gregorian ce nu coincide cu complexitatea sistemului modal bizantin, incluzînd toate cele trei genuri ale antichității eline - diatonic, cromatic și enarmonic.

Spre deosebire de sistemul bizantin, constituit exclusiv prin multiplicarea tetracordurilor (de toate genurile, așa cum am arătat mai sus), în cel gregorian geneza modurilor (în ipostazele autentic/plagal) se produce prin cuplarea a două tetracorduri (diatonice) la extremitățile unui pentacord (de asemenea, diatonic):

Fig. 26 -

Tetracord inferior | Pentacord central | Tetracord superior

Mod 1 (Dorius) ST. F. R. 4

Mod 2 (Hypodorius) F. R.

Mod 3 (Phrygius) ST. F. R. 4

Mod 4 (Hypophrygius) F. R.

Mod 5 (Lydus) SST. F. R. 4

Mod 6 (Hypolydius) F. R.

Mod 7 (Mixolydius) ST. F. R. 4

Mod 8 (Hypomixolydius) F. R.

[ F = finalis ; R = repercussa (recitanta) ]  
[ ST = subtonum ; SST = subsemitonium ]

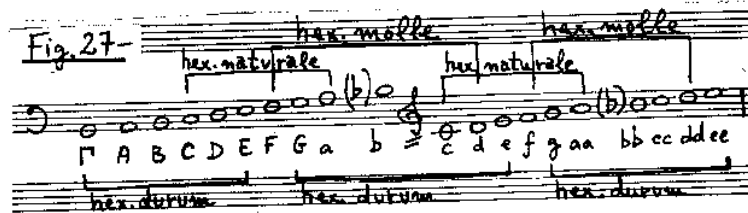
În legătură cu particularitățile cîntului gregorian, ar mai fi de semnalat două aspecte determinate de natură teologică (dogmatică). Astfel, pentru purificarea artei sunetelor de orice influență a răului, a Satanei (asimilate, în hermeneutica muzicală a timpului, intervalului de cvartă mărită, ca și vocii feminine, considerate drept o manifestare a senzualismului și deci a ispitei), s-au impus următoarele măsuri de exorcizare a discursului sonor:

- cromatizarea inferioară a sunetului și becar spre si bemol, evitîndu-se astfel disonanța cvartei mărite fa-si, numite și ./.

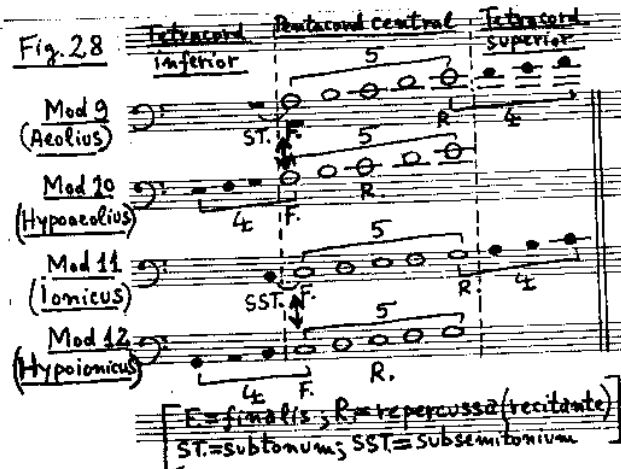
"diabolus in musica";

- eliminarea vecilor feminine din cîntul gregorian, conform celebrului precept "Mulieres in ecclesiis taceant" (I Cor. XIV, 34), precept ce aplica, de fapt, o recomandare mai veche a Sfintei Scripturi - "Cu femeia cîntăreață să nu fii adesea, ca nu cumva să te prindă cu neștegurile ei" (Înțelepciunea lui Isus Sirah 9, 4).

În sfîrșit, referitor la modalismul creștin, trebuie remarcat faptul că, dacă în Orient "Octoikhul" din secolul VIII al Sf. Ioan Damaschin definitivase structura sistemului modal bizantin, în Occident reforma gregoriană a fost desăvîrșită în secolul al XVI-lea de Henricus Loritus Glareanus, cunoscînd în prealabil și contribuția lui Guido d'Arezzo (secolul al XI-lea), care - în tratatul "Micrologus" - divizase diapazonul de 20 de sunete al "cantus planus"-ului în șase moduri hexacordice.



Codificarea finală a lui Glareanus - expusă în tratatul "Dodekachordon" - implică completarea celor 8 moduri gregoriene cunoscute cu încă 4 noi scări modale: Aeolius și Ionicus (ca moduri autentice) și Hypoaelius și Hypoionicus (ca ipostaze plagale):



Ulterior, în urma interferențelor cu diatonismul popular, cele 12 moduri ale lui Glareanus (reprezentând stadiul maxim de dezvoltare a modalismului medieval în Occident) se vor reduce la 7 moduri formate pe treptele naturale ale scării muzicale heptacordice:

Donicus, Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius, Aeolius și Locrius.

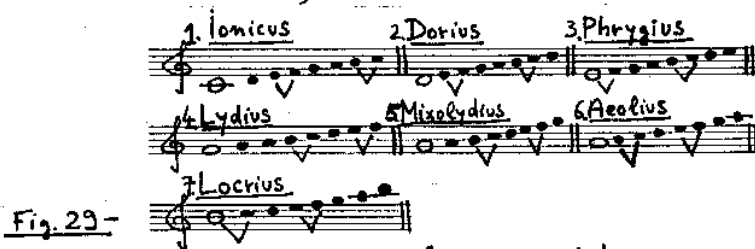


Fig. 29 -

Aceasta reprezintă ultima fază a) <sup>(anamorfozei)</sup> modalismului creștin de sorginte elină, proces realizat într-un arc temporal de peste două milenii, dar implicând și influența unor civilizații chiar mai vechi (culturile muzicale iudaică și hindusă). Încheind (prin minunata școală polifonică renesanțistă) experiența multi-milenară a modalismului, muzica europeană va păși în noua zodie a tonalismului, ce a derivat însă tot din gândirea modală. Nu insist asupra importanței covârșitoare a limbajului tonal pentru muzica cultă în general și pentru cea sacră în special. Referindu-mă strict la evoluția diacronică a fenomenului, voi menționa următoarea etapă (dizolvantă și distructivă) marcată prin atonalismul primei jumătăți a secolului XX, o deplorabilă decădere a artei sunetelor în utopiile unui raționalism morbid, expresie a unei "gândiri" materialist-dialectice <sup>(ce)</sup> încercă să impună un execrabil "comunism al sunetelor" ca limbaj sonor "internaționalist" (depersonalizat în planul ethosului) și ateist (negând funcționalitatea tonală și deci, <sup>(revelația,</sup> implicat, și dimensiunea transcendentală a muzicii, pe care o înlocuia printr-un <sup>(disonante și)</sup> banal joc de aritmetică elementară, cu "serii" de sunete lipsite de sens).

În ciuda imensei publicități și a unor incredibile presiuni făcute de membrii sectei "atonaliste", de orientare gnostică și hiliastă (după pretențiile inițiatorului ei, care îi prevăzuse 1.000 de ani de glorie),

erezia, ca orice erezie, a fost efemeră (a durat mai puțin de 50 de ani), iar muzica a revenit la matca fundamentală a unui modalism regenerat.

Mi-am permis acest excurs în istoria contemporană a muzicii tocmai pentru a evidenția extraordnara importanță a modalismului creștin format în perioada patristică, modalism ce ne oferă <sup>și</sup> vastăzi, în ambele sale ipostaze perene - de factură bizantină și, respectiv, gregoriană -, calea sacră a unei reînvieri în spiritul și litera Legii supreme a Domnului nostru Iisus Hristos !

Înainte de a sintetiza concluziile acestei analize, considerăm oportună completarea imaginii ethosului muzical creștin din epoca patristică prin trei elemente subsidiare dimensiunii modale: ritmica, semiografia și formele muzicale paleo-creștine.

## 2.) Ritmica muzicii creștine

În coordonata ritmicii, experiența bizantină demonstrează o benefică libertate conceptuală, o eterogenitate a structurilor, prin raportarea formulelor ritmice la durata etalon (utilizându-se procedee diminutive și augmentative), la sistemul de accente tone și atone (transplantând ritmurile clasice grecești - formate din longa/makros și brevis/vrakis - în lumina principiului silabelor accentuate și neaccentuate inițiat de Sf. Efrem Sirul) și la tempoul cîntărilor (prin delimitarea celor patru categorii de mișcări, de natură recitativă, irmologică, stihirică și paradică).

În același timp, în muzica gregoriană se dezvoltă un sistem ritmic paralel, determinat de valorile egale ale formulei fundamentale "cantus planus" (echivalenta occidentală a formulei bizantine "cantus simplex" sau "sintemon melos"). Conceptul ritmic era și aici liber, inițial materializat prin forme monodice nonmensurabile, centrate pe etalonul universal al timpului prim ("chronos protos"), ca element referențial și pentru primele două categorii <sup>(principale)</sup> de ritmuri derivate: prozodice (bazate pe alternanțele silabelor accentuate și neaccentuate - în accepțiunea dată de Sf. Efrem Sirul - și generind ritmuri silabice și silabico-melismatice) și, mai târziu (sec. IX), neumatice (divizînd timpul prim în celule ternare și binare monoritmice ce alternau liber - fapt ce marchează începutul <sup>(procesului)</sup> de subordonare a configurației prozodice fluxului muzical specific, expresiei muzicale). Tot în această ordine de idei, menționăm și alte două categorii ritmice secundare: cadența "mora vocis" (notată prin semnul \* , avînd efectul unei coroane moderne și deci o semnificație aparte în conturarea sintaxei melodicii gregoriene) și ritmul de inciză (sau de tăietură, implicînd repartizarea ritmului prozodic la nivelul macro-structural al elementelor care compun fraza muzicală - deci, proiecția anamorfotică de la scara morfologiei literare la cea a sintaxei sonore, prin trei modele de sinteză derivate din principiul "arsis/thesis", sau elan/rezolvare). De menționat că, precizîndu-și anumite structuri ritmice modale și proporționale specifice, acest sistem <sup>(și)</sup> eminentemente monodic (asimilat, în sec. VII-XIII, cu direcția "Ars Antiqua") va evolua - grație tehnicii polifonice dezvoltate în Occident - în sensul perfecționării coordonatei referențiale a proporționalității duratelor și, implicit, a formelor mensurabile, definind astfel baza teoretică a Renașterii muzicale inaugurate, în sec. XIV, cu celebra școală "Ars Nova". Această importantă evoluție a ritmicii occidentale se datorează și contribuțiilor teoretice remarcabile (în spiritul silogisticii promovate de teologia scolastică medievală) ale lui Pierre de Francon de Cologne ("Ars cantus mensurabilis", cca 1260), Walter Odington ("De speculatione musicae", cca 1280), Pierre de la Croix, Hieronimus de Moravia, Joannes de Muris, Francon de Paris, Adam de Fulda și mai ales Philippe de Vitry ("Ars Nova", 1320).

./.

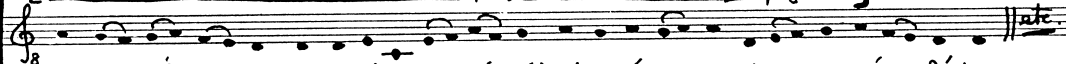
- DIAGRAMA RAPORTULUI ANAMORFOTIC ORIENT-OCCIDENT ÎN RITMICA MUZICII

PSALTICE CREȘTINE (SEC. I - XV) -

irmos bizantin - cantus simplex

ORIENT + OCCIDENT

[Oda 9 din Protos Canonul 10 / cf. MMB Transcripta VI, pag. 74] (sec. I-VIII)



(1) Xai-pois pav-a - yve se-o-de-ypov Ma-pi-a (2) xai-pois a-xpav-te twv te-pw-no-twv Ba-olis

Antifon gregorian - cantus planus

[Magnificat - Antifon pentru Sf. Martin / transcriptie din Sarum, pag. 586]



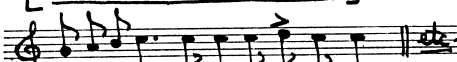
(3) pro-phe-tis com-par a-pos-to-lis con-ser-tus prae-su-lum gem-ma

ORIENT (sec. VIII ->)

OCCIDENT (sec. VIII-XV)

Ritm în mișcare recitativă

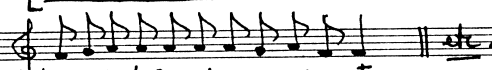
["Aitisis ke ekfonisis"] (\*)



8 An-ti-la-vu, so-sun, e-le-i-son

Ritm silabic

[Psalmul 116 (din "Graduale")] (\*)



8 La-u-da-te Do-mi-num om-ni-um gen-tes

Ritm în mișcare papadică

["Kekragaria" de Petru Lampadariu] (\*)



ky ri e

Ritm silabico-melismatic

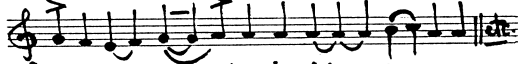
["Kyrie eleison"] (\*)



ky ri e e le i son :

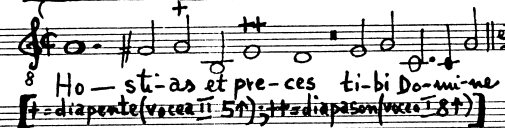
Ritm în mișcare stihiarică

["O. Urânos" de Ioan Damaschin] (\*)



8 O u-ra-nos - ke i ghi - si - me-ton

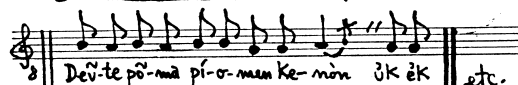
Canon deschis (Trinus in una) de Bernabei (\*)



8 Ho - sti-as et pre-ces ti-bi Do-mi-ne  
[+ diapente (vocea II 5r); ++ diapason (vocea I 8r)]

Ritm în mișcare irmologică

["Oda bizantină" din jurul anului 1000] (\*)



Dei-te po-ma pi-o-men ke-non ik ek etc.

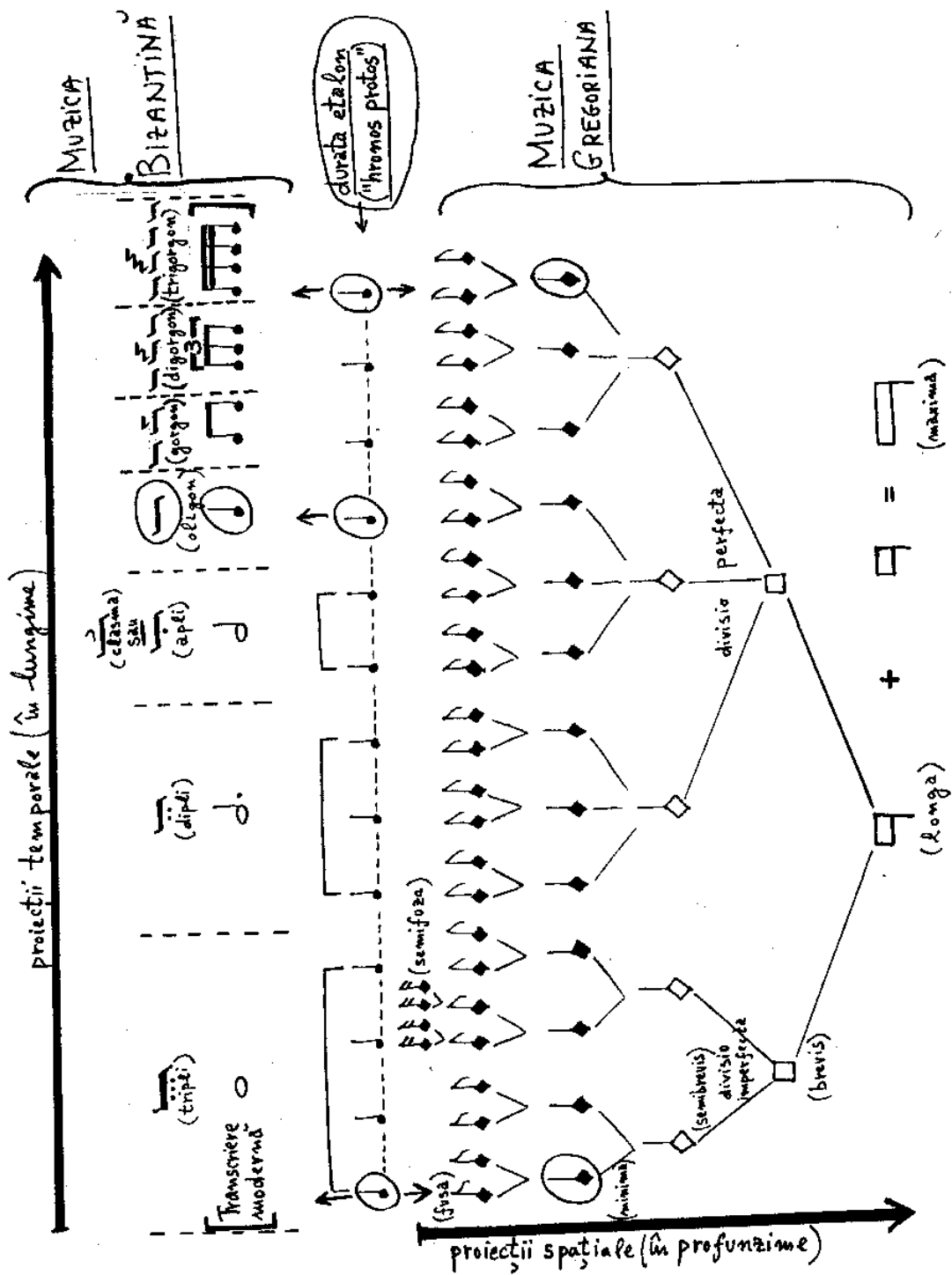
(A -)

"Agnus Dei" din "Missa Notre Dame" de Guillaume de Machault (\*)



\*) Lucrările exemplificate sînt expuse în Transcriere modernă.

Fig. 31- ANAMORFOZELE DURATELOR BIZANTINE ȘI GREGORIENE ÎN RAPORT CU ETALONUL UNIVERSAL AL TIMPULUI PRIM ("CHRONOS PROTOS")





### 3.) Apariția și dezvoltarea semiografiei muzicale creștine

Motto:

"Restat, ut arbitror, musicorum voluptas: habes organum ex diversis fistulis, sanctorum apostolorum, doctorumque omnium ecclesiarum, aptatum quibusdam accentibus, gravi, acuto et circumflexo, quod musicus ille Dei Spiritus, per Verbum tangit, implet et resonat."

(Patrol. Lat., II, 856 - sec. V, predică anonimă)

În amplul proces al cristalizării sistemelor semiografice specifice, consacrate - cu precădere, după 1054 - în cele două ipostaze fundamentale, complementare ale culturii muzicale creștine, epoca patristică a avut un rol esențial tocmai în sintetizarea modalităților optime de notare a unor creații psaltice originale, din ce în ce mai complexe și avînd particularități tot mai clar definite atît în aria orientală cît și în cea occidentală.

Astfel, primul sistem adoptat de toți creștinii a fost cel ekfonetic, ale cărui izvoare se află în scrierile cuneiforme sumeriene, în semiografia iudaică (în acest sens, elocvente sînt asemănările unor manuscrise muzicale eseniene, găsite la Marea Moartă, cu anumite scrieri paleo-bizantine - aspect reliefat de cercetătoarea Raîna Palikarova-Verdeil), în semnele prozodice grecești (stabilite în jurul anului 180 î.Hr. de Aristofan din Bizanț și adaptate pentru recitarea expresivă a Sfintei Scripturi de <sup>către</sup> Herodiamus și <sup>de</sup> alți didascoli elini încă din secolul al II-lea d.Hr.) și în codurile muzicale ale sectei manicheene din secolul al III-lea (conform manuscriselor descoperite în localitatea chineză Turfun, din deșertul Gobi, în care se evidențiază unele formule de vocalizare centrate pe repetarea silabelor "iga" și "igga", ca și în vechile psalmodii siriene și bizantine).

Bazat pe o serie de semne specifice declamației - în primul rînd, pe accentele <sup>\*</sup>ascuțit ( / ) și grav ( \ ) <sup>(întîlnit și în notația masoretică)</sup>, sistemul ekfonetic s-a răspîndit în lumea creștină în special după Edictul de la Milan (313) emis de împăratul Constantin cel Mare - act de importanță majoră, ce a oficializat creștinismul, eliminînd riscurile singeroaselor persecuții

\*)- "accentus" <= "ad cantus"

∕.

(ce determinaseră caracterul secret și eminent oral al cultului în primele trei secole). Etapa scrierii ekfonetice a cunoscut **trei faze** (perioada arhaică - sec. IV-IX, cea clasică - sec. X-XIII și cea de decadență - sec. XIII-XV), rolul acestui sistem de notație fiind încă controversat. Astfel unii specialiști îi acordă exclusiv o funcție mnemonică (considerând semnificațiile accentelor prea vagi, **prea generale**), în timp cel alții (Grigore Panțiru) susțin că semiografia ekfonetică era foarte precisă, sensurile reale ale semnelor nefiind încă decodificate complet de cercetătorii contemporani. În orice caz, importanța acestui prim sistem este deosebită pentru cultura muzicală creștină, atât prin anumite elemente specifice transmise până în zilele noastre **în cărți** (evangheliare, lecționare, probetologhii) și cîntări bisericești (ectenile, ecfonisul), cât mai ales printr-o serie de principii ce au stat la baza dezvoltării notației diastematice.

Construit pe ideea raportului intervalic, sistemul diastematic a apărut în secolul al VI-lea, cunoscînd o evoluție anamorfotică prin notațiile paralele neumatică și bizantină. Astfel, în Occident, scrierea neumatică ("neuma"\*) < "pneuma" = vînt, suflet - în limba greacă) s-a dezvoltat din accentele ekfonetice ascuțit ("virga" sau "virgula") și grav ("punctum"), ce aveau inițial o funcție mnemonică și sensuri destul de aproximative, desemnînd doar relief general al discursului sonor (totuși, unele manuscrise din acea perioadă precizează semitonurile și notele ornamentale). Liturghia avea încă un caracter preponderent oral, utilizîndu-se o formă de improvizație controlată prin centonizare - tehnică preluată însă din Orient. Dar, spre deosebire de episcopii tradiționaliști (fidele Sfinților Părinți din Orient), sacerdoșii occidentali vor căuta să realizeze o codificare cât mai precisă a cîntului, în scopul canonizării unificării și centralizării muzicii bisericești. De altfel, și Isidor de Sevilla afirma că sunetele "mor" dacă nu sînt memorate. Acest proces de perfecționare a codificării sunetelor s-a desfășurat în mai multe etape succesive, printre care amintim: introducerea benzilor verticale cu puncte de

\* Unii cercetători consideră că, etimologic, termenul nu derivă din "πνεῦμα" (suflet), ci din "νομος" (regulă, mod, cîntare).

diferite forme (sec. X), impunerea portativului cu 4 linii ("tetragrama" lui Guido d'Arezzo, sec. XI), aplicarea notației proporționale sau mensurale, determinate de apariția în sec. IX a "organum"-ului, ca formă incipientă a polifoniei dezvoltate ulterior prin celebrele "Ars Antiqua" (sau Școala de la Notre-Dame, sec. XIII) și "Ars Nova" (reprezentată cu strălucire de Guillaume de Machault și <sup>de</sup> Philippe de Vitry în sec. XIV). Se menționează că, în sintetizarea sistemului neumatic proporțional, o contribuție teoretică de maximă importanță au adus-o următoarele tratate apărute în secolul al XIII-lea: "De musica mensurabili positio" de Jean de Garlande, "Ars cantus mensurabilis" de Pierre de Franco de Cologne (cca 1260) și "De speculatione musicae" de Walter Odington (cca 1280). Insistăm asupra acestui aspect deoarece timpul muzical occidental se dezvoltă - în special după apariția polifoniei - tocmai în acel spirit al măsurabilității, al verticalității, ce îl deosebește în această perspectivă de timpul muzical oriental, ce se desfășoară liber, orizontal, quasi-improvizatoric.

Întâlnirea ambelor caractere în muzica românească demonstrează o dată în plus, și în domeniul artei sunetelor, semnificația deosebită a culturii noastre de sorginte daco-romană, ca autentică sinteză a culturilor europene în axa Orient-Occident.

Sistemul diastematic bizantin (ce s-a dezvoltat în paralel cu cel neumatic occidental) se bazează pe două categorii de semne: fonetice (scrise cu cerneală neagră și reprezentând intervalele, prin "trupuri" / "sonata" și "duhuri" / "pnevmeta") și afone (sau "cheironomice", scrise cu cerneală roșie și indicând duratele, nuanțele, expresia). Desfășurat în special în plan monodic, dar impunând melosului un rafinament inegalabil, foarte inedit prin inflexiunile microtonale și prin ornamentația luxuriantă, sistemul diastematic bizantin a cunoscut o evoluție complexă, structurată în perioadele: paleo-bizantină (sec. VI-XIII), medio-bizantină (sau hagiopolită, sec. XIII-XV), neo-bizantină (sau cucuzeliană, sec. XV - anul 1814) și modernă (sau chrysanțică, din 1814, notația fiind valabilă și în zilele noastre). Prezentăm în continuare o diagramă a raporturilor anamorfetice stabilite de principalele elemente semiografice prozodice (accentele ascuțit și grav) în evoluția lor istorică, atât în Orientul est și în Occidentul creștin.

Fig. 32 - ANAMORFOZELE PRINCIPALELOR ELEMENTE SEMIOGRAFICE  
(ACCENTELE ASCUTIT SI GRAV)

A.) - ACCENTUL ASCUTIT

Prozodic → EKfonic-simplu ... compus → Diastematic-fonic ... cheironomic →  
 (óeta) (óeta) (óete) (oxeia) (anatríhisma) (diple) (phora) (psifiston)

→ Chrysantic  
 (oligon) (ipsili) (antichenoma) etc.  
 → Neumatic-drept ... cursiv ... pătrat (pe portativ) → Notatie modernă  
 (Virga, Virgula)

B.) ACCENTUL GRAV - FORMA "VARETA"

Prozodic → EKfonic-simplu ... compus → Diastematic-fonic ... cheironomic →  
 (vareta) (vareta) (varete) (varia) (varias) (Kentéma) (piasma) (epegerma)

→ Chrysantic  
 (chentina) (2chentina) (hamili) etc.  
 → Neumatic-drept ... cursiv ... pătrat (pe portativ) → Notatie modernă  
 (Punctum)

B'.) ACCENTUL GRAV - FORMA "PERIOPOMEIN"

Prozodic → EKfonic → Diastematic-fonic ... cheironomic →  
 (periopoméin) (kathioti) (urmatiki) (kouphisma) (petasthi) (tromikon) (chorenma)

→ Chrysantic  
 (petasti) (elafon) (ipotoi) (clasma) (eteron) (psifiston) etc.  
 → Neumatic-drept ... cursiv ... pătrat (pe portativ) → Notatie modernă  
 (Torculus)

/. (după Gheorghe Ciobanu - în "Dicționarul de termeni muzicali", Buc., Ed. Științifică și Enciclopedică, 1984 - pag. 326-339)

În sfârșit, subliniem faptul că această diagramă, ca și comentariile care o preced, se referă la etapele majore ale complexului traseu anamorfotic urmat de paleografia muzicală creștină, aceste etape fiind subdivizate la rândul lor în faze secundare, precum și în perioade intermediare ce au avut o incontestabilă importanță în procesul formării meta-lingajului grafic al artei sunetelor. Iată, de pildă, câteva dintre etapele secundare ale cristalizării notației gregoriene:

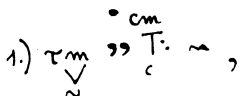
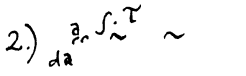
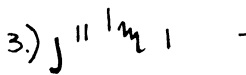
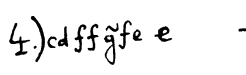
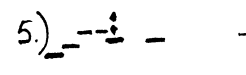
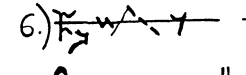
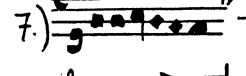

- 1.)  - Notație în neume-accente sangalliene (ms.359 din Saint-Gall, sec.IX)
- 2.)  - Neume-accente din Metz (ms.239 de la Laon, sec.IX-X)
- 3.)  - Neume-accente franceze (ms.zis de la Montpellier, sec.XI)
- 4.)  - Notație alfabetică (ms.zis de la Montpellier, sec.XI)
- 5.)  - Notație diastematică aquitană, cu neumele raportate la o linie ideală (Bibl.Naț., 776, sec. XI, orig. din Albi)
- 6.)  - Neume raportate la o linie scrisă, conform sistemului lui Guido d'Arezzo (gradualul din Saint-Maur-les-Fossées, sec.XIII, Bibl. Naț., lat. 10.511)
- 7.)  - Notație "pătrată", folosită în sec.XIII (ediția Vaticană)
- 8.)  - Transcriere în notație modernă

Fig.33 - UN INCIPIIT DIN PSALMUL LXXVI

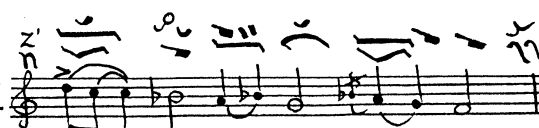
(după Amédée Gastoué, "Arta Gregoriană", Buc., Ed. Muzică, 1967, pag.100-101)

Menționăm că, în muzica bizantină, mutațiile etapelor tranzitorii s-au efectuat în sensul epurării, optimizării hermeneuticii meta-lingajului grafic, de la codurile "esphigmenian", Chartres și andreatic specifice perioadei paleo-bizantine, până la sistemul definitiv adoptat în urma reformei de la 1814, impuse de Mitropolitul Hrisant și teoretizate de acesta în tratatul "Isagoghi is to theoretikon ke pratikon tis ekklesiastikis musikis" (1821).

./.

Amplul proces al formării sistemelor semiografice creștine nu s-a desfășurat izolat, ci - așa cum am mai relevat - într-o permanentă conexiune cu evoluțiile modalismului, ritmicii, formelor muzicale, dar și a formularelor liturgice, influențate atât de interpretarea diferită (în Orient și în Occident) a unor elemente de natură dogmatică, cât și de o serie de factori de ordin geo-politic. În lipsa spațiului necesar detalierii tuturor acestor aspecte aparent secundare, ne-am rezumat la evidențierea relațiilor anamorfotice stabilite în perspectiva macro-structurală a procesului semiografic, reliefând constantele arhetipale în lumina diverselor ipostaze ale acestui traseu teo-istorico-muzical, a cărui "textură" pare să aibă formă unei eterofonii de micro-traiecte ce se despart și se reunesc continuu, influențându-se dar și completându-se reciproc.

Fig. 34  
Fragment sonor  
în notăție hrisantica  
(se remarcă oligonul cu  
semnul onsonant psifiston)



(exemplu extras din  
"Gramatica muzicii psaltice  
bisericești" de N. Lungu,  
București, 1951 - pag. 164)

Sla - va' Ti - e, Doa - mne!

#### 4.) Formele muzicii paleo-creștine

Și în acest domeniu distingem cu ușurință coordonatele fundamentale ale fenomenului psaltic creștin:

- originea orientală, în special prin filon ebraic (psalmodia, cîntul antifonic) și elin (litanie, imnul) - ținînd seama de factura melismatică, vocalizată a melosului ebraic și, respectiv, de modul "giusto silabic" de structurare a imnodiei grecești antice;

- existența unui fond liturgico-muzical comun (nediferențiat deci în Orient și Occident) în primele 5-6 secole după Hristos, promovînd genuri și forme antifonice, responsoriale și imnice;

- începînd din sec. VII-VIII, apariția fenomenului delimitării celor două ipostaze ale creștinismului muzical, fenomen consfințit prin reforma Papei Grigore cel Mare (595) și, respectiv, prin alcătuirea "Octoih"-ului de către Sf. Ioan Damaschin (la începutul sec. VIII); în domeniul propriu-zis al formelor muzicale, consemnăm apariția Condacului în Biserica Orientală (sec. VI-VII) și cristalizarea structurii muzicale a Misei (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) în Biserica Occidentală, odată cu impunerea cîntului gregorian (în care întîlnim și primele forme tripartite).

Ilustrăm această fascinantă evoluție a imnografiei creștine în primele 8 veacuri prin tabelul cronologic și schemele anamorfotice de mai jos.

TABEL CRONOLOGIC AL EVOLUTIEI MUZICII CREȘTINE ÎN PRIMELE 8 VEACURI

ORIENT - prima perioadă patristică -

- cca 90-100 - Redactarea "Apocalipsei Sfintului Ioan Teologul" și utilizarea (IV,8) formei arhaice "Trisagion" (Sanctus).
- cca 115 - Introducerea în repertoriul creștin a unui cîntec (carmen) alternat, în formă responsorială.
- cca 205-20 - Atestarea unei Prefețe înaintea consacrării (în formă redusă) și a imnului "Aleluia" în antifon, înainte și după psalmi, ca în ritualul mozaic.

<u>ORIENT</u>	<u>- a doua perioadă patristică -</u>	<u>OCCIDENT</u>
- sfîrșitul sec.III - Imn dedicat Sfintei Treimi.		- înainte de 335 - Școală de cînt bisericesc fondată de ep.Silvestru al Romei.
		- înainte de 355 - Trei imnuri dedicate Trinității de Marius Victorinus (formă responsorială cu refren).
- 343-361 - Colecția laodiceeană menționează cîntări în legislația ecleziastică.		- 360 - Hilaire de Poitiers compune imnuri creștine.
- înainte de 373 - Sf.Efrem Sirul compune imnuri în formă sirică, asemănătoare celor ebraice și cu refren responsorial. Constituțiile Apostolice includ cele mai vechi formulare liturgice (Liturghia clementină), alături de Liturghia alexandrină a Sf.Evanghelist Marcu și de Liturghia ierusalimiteană a Sf.Iacob, ce a stat la baza Liturghiilor Sf.Vasile cel Mare și Sf.Ioan Gură de Aur. Concomitent apare și Liturghia Darurilor mai înainte sfințite (numită și a Sf.Grigorie Dialogul), ce se slujește în Postul Mare, continuând Comuniunea euharistică.		- 386 - Școală de cînt bisericesc fondată de Sf.Ambrozie, episcop de Milan, creator al unui formular liturgic specific (așa-numitul " <u>rit ambrozian</u> ") implinind și îmbogățirea cîntului ecleziastic cu teme de sorginte populară, adaptate rigorilor dogmatico-estetice (conforme principiului " <u>Magnum plane unitatis vinculum, in unum chororum totius numerum plebis cofre</u> ") ale texturilor sonore de tip " <u>cantus planus</u> ", avînd ambitusuri modale lărgite la intervale de cvintă și sextă (ca de pildă în " <u>Aeterne rerum conditor</u> " și " <u>Aeterne Christi munera</u> " - cîntări atribuite Sf.Ambrozie). În evoluția muzicii bisericești, stilul ambrozian face tranziția între cîntul bizantin și cel gregorian. Bucurîndu-se de o mare popularitate în s.IV, ritul ambrozian s-a extins ulterior pînă în zona Munților Pirinei.
- sfîrșitul sec.IV - Sf.Niceta de Remesiana compune celebrul imn " <u>Te Deum laudamus</u> " și scrie tratatele muzicale		- sfîrșitul sec.IV - Constituirea unui tipic al sărbătorilor variabil, diferit de forma orientală fixă. Fer. Augustin scrie tratatul " <u>De musica</u> ", menționînd

"De vigiliis servorum Dei"  
și "De psalmodiae bono" -

- lucrări ce marchează o contribuție esențială în definirea specificității limbajului muzical creștin în contextul ecumenicității patristice.

"jubilus"-ul vocalizat și psalmii din Offertorium și Communios. Pe lângă cîntul responsorial se dezvoltă și cel antifonic.

- 440-61 - Ep. Leon I al Romei alcătuiește un sacramentar menit să fixeze repertoriul variabil; elementele reunite vor forma "cîntul anual" prin adăugarea gradualului, sau a listei de cîntări.

- a treia perioadă patristică -

- 492-96

- Ep. Gelasiu I al Romei reface sacramentarii lui Leon I, compune imnuri în formă ambroziană și o litanie diaconală pentru începutul missei.

- începutul sec. VI - Roman Melodul desăvîrșește forma imnului bizantin, fiind supranumit "alăuta dumnezeescului Duh". Celebrul său imn "Fecioara azi" a fost scris în urma apariției în vis a Maicii Domnului. Prin creația sa, impune forma de condac (Kontakion), ce se va dezvolta pînă în sec. VII și, după o perioadă de decădere (în sec. VIII), se va reintegra în imnografia bizantină.

- începutul sec. VI - Ep. Simah al Romei impune imnul "Gloria in excelsis" în fiecare Duminică și la sărbătorile sfinților (înainte nu se cînta decît la Crăciun). Apare tratatul "De instituti-  
ones musicăe" de Severinus Boethius, ce preia modurile eline, dîndu-le un sens ascendent. Adept al concepției pytagoreice, Boethius era considerat o "autoritate supremă" a muzicii romane, prefigurînd baza teoretică a reformei gregoriene.

- 529 - Canonul 3 al sinodului de la Vaison prevede introducerea în toate missele a imnurilor "Kyrie eleison" și "Sanctus".

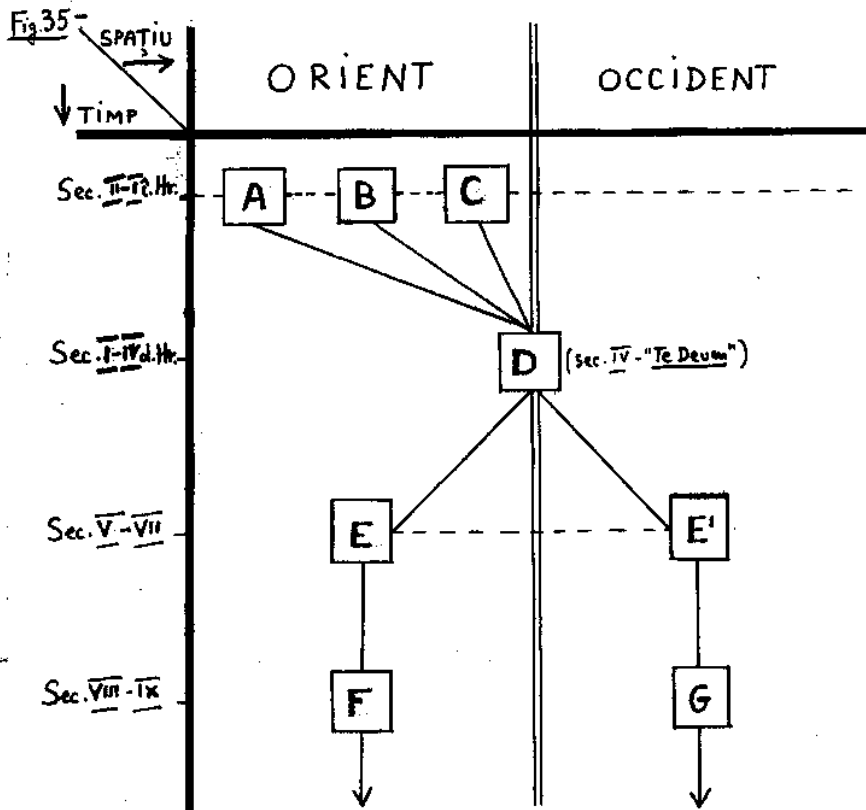
- 595 - Reforma Papei Grigore cel Mare, unificînd muzica occidentală în toate ipostazele anterior manifestate (celtice, galice, hispanice, ambroziene și romane)



- 687-701 - Ep. Sergiu al Romei introduce  
imnul "Agnus Dei" in missă.

- Inceputul sec. VIII - Mitropolitul  
Andrei de Gortina împreună  
cu Sf. Ioan Damaschin și  
fratele său Cosma de Ierusalim  
stabilesc forma canonului.  
Prin perenul său "Octoih",  
Sf. Ioan Damaschin desăvir-  
șește cântarea bisericeas-  
că ortodoxă.

Putem reda procesul anamorfotic al evoluției istorice a imnografiei  
creștine în primele 8 veacuri printr-o matrice spațio-temporală, în care  
marcăm cu **A** litania hindusă, cu **B** psalmodia ebraică, cu **C**  
imnul păgîn (greco-roman), cu **D** primul imn creștin de largă circulație  
("Te Deum" de Niceta de Remesiana), cu **E-E'** forma bistructurală a unor  
imnuri creștine timpurii, cu **F** ipostaza imnică bizantină și cu **G**  
cea gregoriană:



Centrind și detaliind (la nivelul modurilor) imaginea, sintetizăm următoarea structură, a cărei configurație se fundamentează pe 8 modele sonore sacre caracteristice spațiilor și perioadelor analizate:

Fig. 36-

**A** Săman Hindu x3 x3 (sec. II-I.Hr.)  
 hā - u āj - ya - do - hām etc.

**B** Pentateuh 3 L (sec. II-I.Hr.)  
 Ue-gah-tem a-gudat e-zob etc.

**C** Primul imn delfic (sec. VIII-Hr.)  
 Ke-Klyth He-li-Ko-na ba-thy-den-dim hai etc.

**D** "Te Deum" de Niceta de Remesiana (sec. IV)  
 Te De - um lau - da - mus etc.

"O quando in cruce"/"Ote to stavro" (imn din secolul VI)

**E'** Benevent (Italia) quan - do in cru - ce con - fi - xe - rant in i -

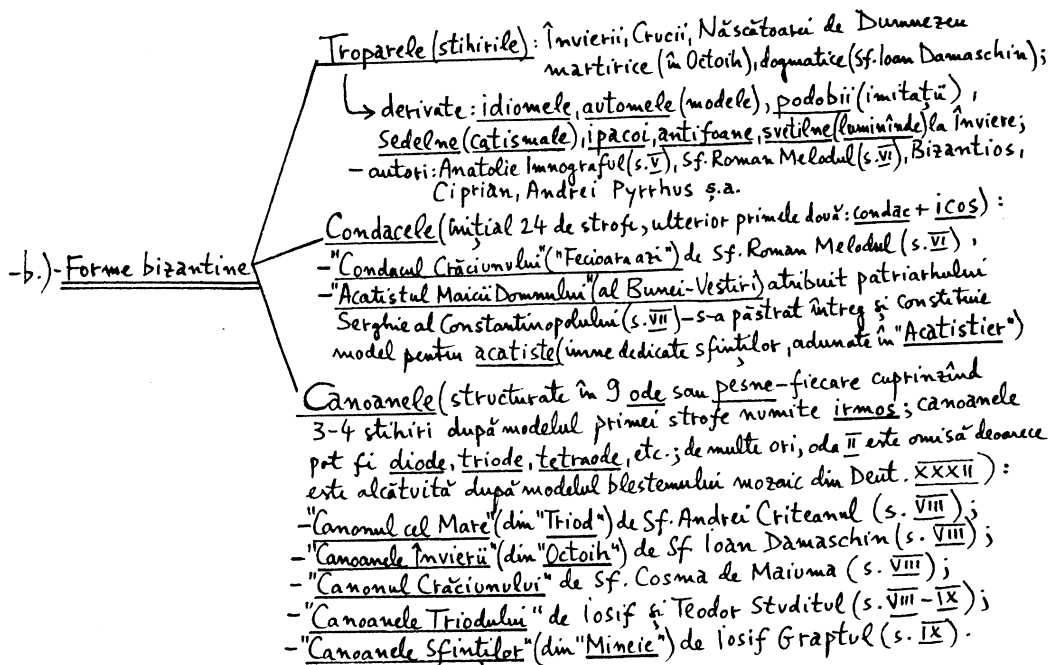
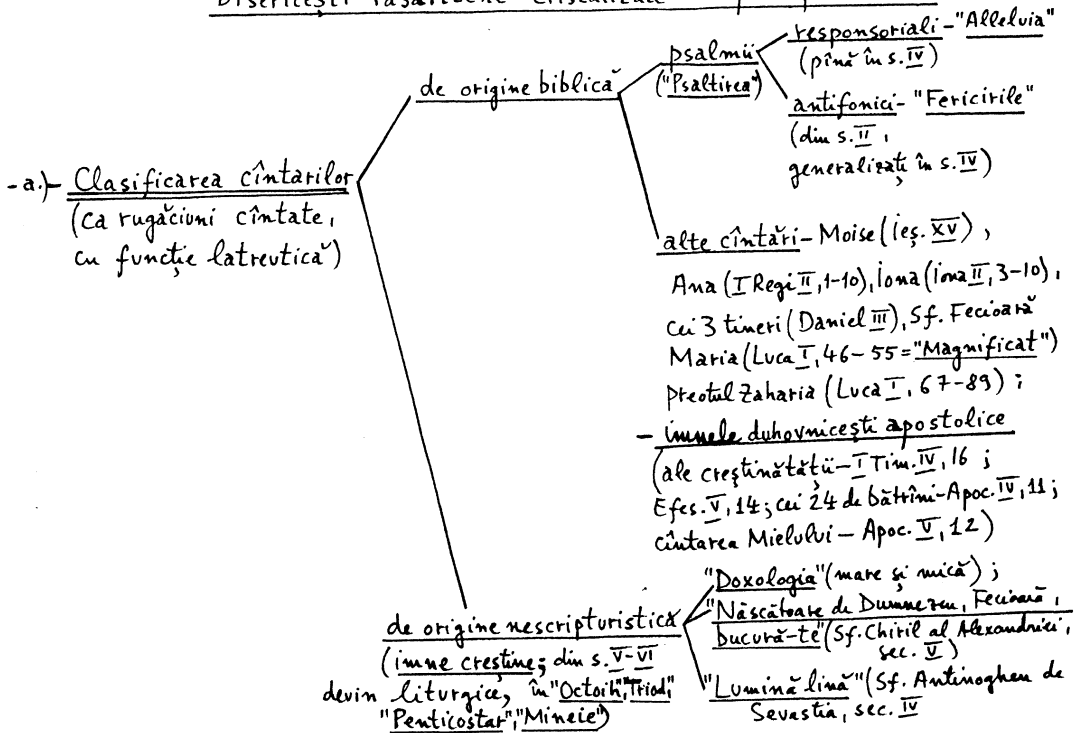
**E** Bizant te to stav ro pros - i - lo - som pa - ra - no -

qui Do - mi - num glo - ri - ae! a - it ad - e - os: etc.  
 - mi ton Ki - ri - on tis do - xis, e - vo - a pros av - tous:

**G** Cânt gregorian (sec. VI)  
 Ky - ri - e e - lé - i - son etc.

**F** "Strigările" după Ioan Damaschin (interpretate de Petru Lampadarie) (sec. IX) Pmc.  
 Ky ri e etc.

Fig.37 - Tabelul sinoptic al principalelor forme muzicale bisericesti răsăritene cristalizate în epoca patristică



După primele 8 veacuri, putem astfel delimita două ipostaze (sau, mai corect în acest caz, ipostasuri - adică, în limbaj teologic, realități cu un conținut specific prin care se deosebesc de altele de aceeași natură) în muzica Răsăritului și Apusului eminentemente creștin al Europei:

- psaltichia (sau papadachia) bizantină, bogată în melisme dar solemnă în caracter, utilizând - după modelul marilor imnozi și melozi - structuri antifonice și responsoriale în genuri și forme tipice (imne, canoane, condace, irmoase, tropare, idiomele, etc. - cf. Fig. 37, pag. 130; menționăm și existența unor coruri foarte mari, ca de pildă la Catedrala Sf. Sofia din Constantinopol, incluzând 555 de interpreți profesioniști în timpul lui Justinian și până la 600 sub Heraclius;

- cântul gregorian, mai simplu și exclusiv diatonic ("cantus planus"), grupând în "Antiphonarium" și în "Liber Gradualis" piese vocale în diferite genuri proprii (imne, jubilații, secvențe, tropi, antiene, etc.).

Intre aceste forme răsăritene și apusene, deja statuate ca atare în sec. VIII, putem descoperi și unele identități melodice - reminiscențe ale perioadei "fondului comun" din primele 5-6 secole, adică din perioada ecumenismului patristic -, ca de pildă între anumite irmoase bizantine (avîndu-și originea în "ris-qôlo"-urile sirienilor) și antifoanele gregoriene.

Fig. 38 - "Credo-ul Sinodului I Ecumenic de la Niceea (cea mai veche cîntare păstrată integral)

Arhetip psalmodic paleo-creștin

8 Cre-do in u-num De-um, Pa-trem om-ni-po-ten-tem - .

Oda 3 din Protos Cănonul 18 (cf. MMB Transcripta VI, pag. 101)

Itmos bizantin

8 (3) A-vă-ya-ye Me ò Je-òs Èκ Bu-θού τών κρα-τού-των μου .

Antifon gregorian

Antifon pentru Sf. Martin (transcris din Sarum, pag. 591)

Ad-est mul-ti-tu-da mo-nă-cho-rum ac vir-gi-num .

În sfîrșit, trebuie să mai remarcăm că, dacă în general structura cîntărilor bizantine și gregoriene era determinată prin procedeul centonizării (implicînd și o continuă "variație în lanț"), mai întîlnim - în special în muzica apuseană - și unele interesante prefigurări ale formei tripartite, ca de exemplu în cîntarea "Alleluia" (Fig. 39, pag. 132), avînd schema formei:

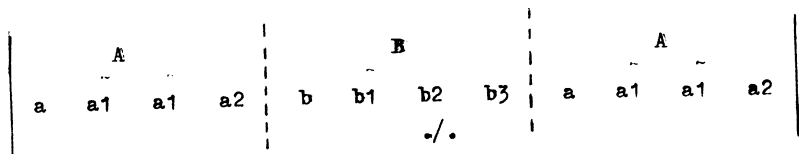


Fig. 39 - "Alleluia" din "Communio" pentru martirii pontifi

### 5.) Concluzii

Analizând anumite aspecte definitorii ale raportului anamorfotic Orient-Occident în muzica epocii patristice, putem sintetiza câteva concluzii semnificative nu numai pentru perioada amintită, ci chiar și pentru întreg destinul creștinismului muzical. O primă idee s-ar referi astfel la importanța deosebită a epocii patristice în formularea principalelor norme ale muzicii bisericești, de la datele ei fundamentale (modalism, ritmică, forme liturgico-muzicale) până la subtilele coordonate dogmatico-estetice. În acest sens, remarcăm aparitia diferențierilor ce încep să se manifeste în cea de a treia perioadă patristică (461-749), odată cu dezvoltarea poeziei imnologică. Avînd o natură pur formală, aceste diferențieri nu au afectat însă ethosul primordial al psalmodiei creștine nici chiar după Marea Schismă din anul 1054 - act eminent politic, determinat de factori externi, circumstanțiali: controversa pascală (sec. II) dintre Policarp al Smirnei și Anicet al Romei, în timpul împăratului Antonin Piu (155); discuțiile dintre Calist și Ipolit (sec. III) în legătură cu alegerea Episcopului Romei; atitudinea adoptată - din inițiativa Sf. Ciprian al Cartaginei - față de apostaziați ("lapsii") în epoca persecuțiilor; condamnarea donatismului (ce apăruse în cadrul Bisericii Africane pe fondul concepției novațienilor ce susțineau că valabilitatea Tainelor este condiționată de sfințenia administratorului) la Sinodul de la Cartagina (411); influența pelagianismului (eres de mari proporții apărut în sec. V, impunînd o concepție raționalistă ce ataca antropologia și soteriologia creștină) în gîndirea scolastică apuseană, condamnată ferm de Părinții Răsăriteni și în special de Patriarhul Fotie al Constantinopolului (sec. IX).

Raportate însă la indestructibilul fond comun spiritual sublimat prin Sfînta Scriptură, toate aceste cauze ale "rupturii" din 1054 sînt, evident, superficiale - fapt ce a determinat și ridicarea anatemei de către Patriarhul Atenagoras al Constantinopolului (1949-1972) și de Papa Paul al VI-lea (1963-1978) în anul 1965, printr-un act confirmat și cu ocazia Conciliului III Vatican\*).

Astfel, ceea ce a unit dintotdeauna, unește și va uni în veci spiritualitatea creștină este tocmai esența revelatorie a credinței noastre în Mîntuitorul IISUS HRISTOS, Fiul lui Dumnezeu!

∕.

\* - cf. "Unitatis Redintegratio" - Cap. III - I (14-18)

Spre deosebire de filosofia antică păgână - ce a creat în mod artificial o dihotomie între spirit și materie, între "res cogitans" și "res extensa" - teologia creștină a afirmat, prin tezele Sfinților Părinți ai Bisericii (în special Atanasie al Alexandriei, Vasile cel Mare și Maxim Mărturisitorul), tocmai primordialitatea spiritului, ca factor esențial, determinant, generator în raport cu materia. Această viziune revelată a Sfinților Părinți a demonstrat încă din primele 5-6 secole d.Hr. că "întreg universul văzut este întemeiat pe o raționalitate interioară ce constituie structura lui logică și spirituală" (apud Pr. Prof. Dr. Dumitru Popescu, "Înviere și cultură"), sau - în terminologia științifică a sec. XX - că "lumea văzută este fundamentată prin particule nevăzute, că spiritul și materia, macrocosmosul și microcosmosul, nu mai sînt două realități separate, fiindcă materia nu este decît concentrare de energie și spirit" (ibidem). Definind materia drept "rezultatul unor schimbări relaționale între entități nonmateriale", fizica fundamentală (și în special cea cuantică) a pășit definitiv pe calea adevărată a transcendenței divine, supranaturale. Depășind deci falsa dihotomie dintre spirit și materie lansată de Aristotel și preluată de Descartes (în "Règles pour la direction de l'esprit"-1628 și în "Discours de la méthode"-1637), dar și de Kant (în "Critica judecării" și în "Fundamentul metafizicii obiceiturilor"), cultura contemporană revine pe făgașul originar al recunoașterii Revelației dumnezeiești ca vector determinant al actului creator în toate ipostazele sale.

Astfel, prin factorul comun al Revelației divine, creștinismul se identifică cu muzica, ca manifestare a transcendenței sunetelor. În această ordine de idei, marele muzician și fenomenolog român Sergiu Celibidache consideră că "arta sunetelor este cel mai scurt drum către eliberare (...)  
Dumnezeu este libertate (...) Așa că asta este absolut adevărat - esența omului fiind divină, el își găsește în libertate scopul întregii existențe...  
Muzica nu este ceva. Nu este existențială(...) Sunetul, care nu e muzică,

poate, sub condiție specială, să devină muzică (...) Deci sunetul nu este muzică, ci sunetul prelucrat din punct de vedere spiritual de către conștiința omului, poate să ajungă la ceea ce noi numim - fără să putem defini - muzică (...). Nu există muzică "în sine". Spiritul poate ordona sunetul în așa fel încât să-și dea posibilitatea să treacă peste sunet, să tranșeze\*) sunetul... Există atâtea aspecte ale vieții, pe care noi nu le vedem. Dar noi nu le vedem nu pentru că nu avem ochi, ci pentru că conștiința noastră este angajată altundeva...". Expresie a Sffntului Duș, "muzica nu are durată". Sunetul, ca manifestare posibilă a muzicii, ca "vehicul" transcendențial, îi oferă temporalitate, dar de fapt muzica există în afara timpului. Ea are o dialectică sacră, pendulind între octava "astrală" și cea "profundă", în așteptarea Revelației... În această perspectivă, viziunea lui Celibidache se identifică cu teologia revelată a Sfinților Părinți orientali. Ea accede la esența adevărului, reflectând realitatea în virtutea unei moralități fundamentale, cosmice, divine. Aceste trăsături îi conferă o extraordinară forță de <sup>(de fapt)</sup>persuasiune, dar și perenitate, aceea atemporalitate ce sublimează marile valori ale Umanității printr-o detașare suverană, independentă de aspectele efemere, periferice, artificiale, ce sînt transgresate în marele traiect metafizic pe calea luminată a Adevărului. Concepția fenomenologică a lui Celibidache nu este "originală" în sensul superficial și atât de vulgar pe care "filosofia" și "cultura" ateistă a încercat, cu trufie luciferică, să îl impună, atât în viața socială cit și în cea artistică, prin așa-zisa "avangardă". Afirmind că "nu-i nimic mai ne-original decît tendința de a fi original", Celibidache are în schimb o viziune "originară", arhetipală, ce sondează profunzimile infinite ale metafizicii într-o fascinantă perspectivă macro-cosmică, explorînd prin sunet domeniul primordial al Revelației divine ca factor purificator, ca expresie a acelei înălțări pe care anticii o numeau "katharsis". La confluență cu poetica matematicilor superioare și fizicii cuantice - ambele profund marcate de metafizica probabilistică - fenomenologia lui

\*) - în sens kantian, ca depășire a limitei cunoașterii experimentale, a realității perceptibile

Celibidache reformulează în sens anamorfotic prin meta-limbajul eminentele alegorii ale muzicii acele idei esențiale pe care Sfinții Părinți le-au descoperit prin dumnezeiască Revelație încă din primele opt veacuri ale creștinismului, sintetizând astfel criteriile dogmatice ale Predaniei.

Reîntoarcerea științei și culturii - după experiența tragică a "ateismului" și a "materialismului dialectic" ce a terorizat istoria secolului XX - pe calea cea adevărată a Bisericii demonstrează, o dată în plus, importanța excepțională a epocii patristice în orientarea umanității spre Lumina cea adevărată, ce din Lumină a purces, căci Sfinta Tradiție este chiar viața Bisericii în Duhul Sfânt !

"Mergeți, învățați toate neamurile, botezându-le în numele Tatălui și al Fiului și al Sfintului Duh, învățându-i să păzească toate câte v-am poruncit vouă, și iată Eu cu voi sunt în toate zilele până la sfârșitul veacului" (Matei 28, 19-20) - spunea Mântuitorul, îndemnându-i la propăvăduire pe Sfinții Apostoli, al căror urmași direcți au alcătuit - prin opera lor, ca și prin sublimul, supremul lor exemplu martirologic - Sfinta Tradiție.

Rolul muzicii sacre în epoca patristică ne apare astfel mai bine conturat, el reprezentând (prin unitatea multiplelor proiecții anamorfotice) o adevărată matrice a evoluției ulterioare a artei sunetelor. Izvorită prin dumnezeiască revelație din credința cea dreaptă, muzica a fost și poate redeveni în plan artistic ceea ce reprezintă eterna Biserică în perspectiva posterității, într-o perfectă identitate divino-umană.

.....



BIBLIOGRAFIE

- Biblia sau Sfinta Scriptură - București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1975.
- Cântările Sfintei Liturghii și Podobiile celor opt glasuri - București, E.I.B.M.B.O.R., 1960.
- Carte de cântări bisericești - București, E.I.B.M.B.O.R., 1975.
- Liber Usualis Missae et Officii Pro Dominicis et Festis cum Cantu Gregoriano ex Editione Vaticana Adamussim Excerpto et Rhythmicis Signis in Subsidiu Cantorum - Parisiis, Tornaci, Romae, Typis Societatis S. Joannis Evangelistae, 1947.
- Cantus Ordinarii Missae - Tournai (Belgia), Société S. Jean l'Evangéliste, Desclée & Cie, 1920.
- AGAESSE, DOM - Que Nicetas de Rémésiana n'est pas l'auteur du Te Deum - în "Revue des Sciences ecclésiastiques", 1909-1910.
- Pr.Prof.univ.Dr.ALEXE, ȘTEFAN C. - Foloasele cântării bisericești în comun după Sfântul Niceta de Remesiana - în "Biserica Ortodoxă Română", LXXV (1957), nr. 1-2.
- Idem - Sfântul Niceta de Remesiana și ecumenicitatea patristică din secolele IV și V - Teză de doctorat, în "Studii Teologice", XXI(1969), nr.7-8.
- AMANN, E. - Nicetas de Rémésiana - în DThC, XI, 1, 1931.
- BALTRUSAITIS, JURGIS - Le Moyen Age fantastique - Paris, Librairie Armand Colin, 1955.
- Idem - Anamorphoses - Paris, Éditions Olivier Perrin, 1969.
- Idem - Le Miroir - Paris, Ed. Aline Elmayan și Ed. du Seuil, 1980.
- Idem - Formations, déformations - Paris, Flammarion, 1986.
- BARDENHEWER, OTTO - Nicetas Bischof von Romatiana - în "Wetzer und Weltes", Kirchenlexikon, IX, Freiburg im Breisgau, 1895.
- BAUMSTARK - "Te Deum" und eine Gruppe griechischer Abendhymnen - în "Oriens Christianus", Halbjahreshefte für die Kinde des christlichen Oriens, Band 34, Heft 1, Leipzig, 1937.

- BERGER, S. - Nicetas, apôtre des Daces - in "Encyclopédie des Sciences Religieuses", Paris, F. Lichtenberger, 1880.
- BOLL, ANDRÉ - Musique et son histoire - Paris, Ed. Sequana, 1941.
- BUGHICI, DUMITRU - Dicționar de forme și genuri muzicale - București, Editura Muzicală, 1978.
- BUJOR I.I. și CHIRIAC FR. - Gramatica limbii latine - București, Editura Științifică, 1971.
- BRAIDA, PETRUS - Praefatio in suam recensionem opusculorum S. Nicetae - P.L., LII.
- BURN, A.E. - Niceta of Remesiana, His Life and Works - Cambridge, 1905.
- Idem - The Hymne "Te Deum" and his author - London, 1926 (traducerea germană și introducere de Odo Wissing: A.E.Burn, "Der Hymnus «Te Deum» und dessen Verfasser", im Bärenreiter Verlag zu Kassel, 1930).
- CAGIN, DOM PAUL - L'Euchologie latine étudiée dans la tradition de ses formules et de ses formulaires. Te Deum ou Illatio ? Contribution à l'histoire de l'Euchologie latine à propos des origines du "Te Deum" - Abbaye de Solesmes, Ryde, 1906.
- CAYRÉ, F. - Précis de Patrologie (tome I, livres I et II) - Paris, Tournai, Rome, 2-e éd., 1927.
- CELIBIDACHE, SERGIU - Arta este cel mai scurt drum spre libertate - convorbire consemnată și redactată de Mihai Cosma, București, rev. "Muzica" nr. 1/1990.
- CHAILLEY, JACQUES - 40.000 ans de musique - Paris, Librairie Plon, 1961.
- CHATEAUBRIAND, FRANÇOIS RENÉ, VICOMTE DE - Génie du Christianisme - Paris, Flammarion, 1931.
- Pr. Prof. univ. Dr. COMAN, IOAN G. - "Aria misionară" a Sf. Niceta de Remesiana - in "Biserica Ortodoxă Română", LXVI (1948), nr. 5-8.
- Idem - Patrologie - București, E.I.B.M.B.O.R., 1956.
- Idem - Operele literare ale Sfintului Niceta de Remesiana - in "Studii Teologice", IX (1957), nr. 3-4.
- Idem - Scritori bisericești din epoca străromână - București, E.I.B.M.B.O.R., 1979.
- Idem - Patrologie - București, E.I.B.M.B.O.R., vol. I (1984), vol. II (1985), vol. III (1988).

- Prof. univ. Dr. COMES, LIVIU - Lumea polifoniei - București, Editura Muzicală, 1984.
- Pr. Prof. univ. Dr. CORNÎTESCU, CONSTANTIN - Noul Testament - București, curs litografiat la Institutul Teologic Universitar, 1991-92.
- Prof. univ. Dr. CÔSMA, OCTAVIAN LAZĂR - Hronicul Muzicii Românești - București, Editura Muzicală, vol. I (1973).
- DANIELŌU, ALAIN - Traité de musicologie comparée - Paris, Ed. Hermann, 1959.
- Dc. Prof. univ. Dr. DAVID, PETRE I. - De la erezie la sectă, de la schismă la grupări anarhice - București, curs litografiat de I.T.Ō., 1986.
- DAVISON, ARCHIBALD T. și APEL EILLI - Historical Anthology of Music (vol. I) - London, Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, 1946.
- BŌHMES, A. - Niceta of Remesiana, Vom Nutzen der Hymnen - in "Kirchenmusik in der Gegenwart" (Liturgie und Mönchtum), 3. Folge, Heft XVIII Maria Laach, 1956.
- ELIADE, MIRCEA - Myth and Reality - New York, Harper & Row, 1963.
- FABRE, PIERRE - Essai sur la chronologie de l'oeuvre du Saint Paulin de Nole - Thèse complémentaire, Paris, 1948.
- FROST, M. - Notes on the Te Deum - in JTS, vol. XXXIV, nr. 135, 1933.
- Idem - Two texts of the Te Deum laudamus - in JTS, vol. XXXIX, nr. 156, 1938.
- Idem - Adaptations of the Te Deum laudamus - in JTS, XLII, 1941.
- Idem - Te Deum laudamus: The Milan text - in JTS, XLIII, 1942.
- GABEAUD, ALICE - Guide pratique d'analyse musicale - Paris, Durand, 1940.
- GAMBER, KLAUS - Ist Niceta von Remesiana der Verfasser von Be Sacrementis? - in ŌKS, 7. Band, Heft 3, Sept. 1958
- Idem - Das Te Deum und sein Autor - in "Revue Bénédictine", 74, 1964.
- GASTOUÉ, AMÉDÉE - L'Art Grégorien - Paris, Félix Alcan, 1920.
- Prof. univ. Dr. GIULEANU, VICTOR - Principii fundamentale in teoria muzicii - București, Editura Muzicală, 1975.
- Idem - Melodica bizantină - București, Editura Muzicală, 1981.
- Idem - Tratat de teoria muzicii - București, Editura Muzicală, 1986.

- GŢLEA, ANTOINE - Muzica din noaptea timpurilor pînă în zorile noi - Paris, Alphonse Leduc et Cie, 1977.
- GRUBER, R.I. - Istoria muzicii universale - Bucureşti, Editura Muzicală, 1963.
- HERMAN, VASILE - Originile şi dezvoltarea formelor muzicale - Bucureşti, Editura Muzicală, 1982.
- D'INDY, VINCENT - Cours de Composition Musicale (Premier Livre) - Paris, Durand et Fils, 1912.
- IONESCU, NAE - Roza Vinturilor - Bucureşti, "Cultura Naţională", 1933.
- Pr.Prof.univ.Dr. IŢNIŢĂ, VIOREL - Curs de Istorie Bisericească Universală - Bucureşti, litografiat la I.T.O., 1991.
- JORDAN, HERMANN - Geschichte der altchristlichen Literatur - Leipzig, 1911.
- KÄHLER, ERNST - Studien zum Te Deum und zur Geschichte des 24. Psalms in der Alten Kirche - Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1958.
- KRUMBACHER, KARL - Geschichte der Byzantinischen Literatur - München 1891.
- LECLERCQ, H. - Te Deum - in "Dictionnaire d'Archéologie chrétienne", Collection d'Études Anciennes, Paris, 1924.
- MACHLIS, JOSEPH - The Enjoyment of Music - New York, Ed. W.W.Norton & Company, Inc., 1963.
- MANSER, A. - Te Deum - in "Lexikon für Theologie und Kirche", Zweite Auflage, Neunter Band, herausgegeben von Michael Buchberger, Herder et Co., G.M.B.H. Verlagsbuchhandlung, Freiburg im Breisgau, 1937.
- MENUHIN, YEHUDI - Muzica omului - Methuen, Toronto, New York, London, Sydney, Ed. Yehudy Menuhin and Curtis W. Davis, 1979; Bucureşti, Editura Muzicală, 1984.
- Conf.univ.Dr. MOLDOVEANU, NICU - Izvoare ale cîntării psaltice în Biserica Ortodoxă Română - Bucureşti, E.I.B.M.B.O.R., 1974.
- MORIN, DOM GERMAIN - Te Deum - in "Revue Bénédictine", VII, 1890.
- Idem - Nouvelles recherches sur l'auteur du Te Deum - in "Revue Bénédictine", XI, 1894.
- Idem - Le Te Deum, Type anonyme d'anaphore latine préhistorique - in "Revue Bénédictine", XXIV, 1907.

- NEF, CHARLES - Histoire de la musique - Paris, Ed.Payot, 1925.
- NICHIFOR, ȘERBAN - Anamorfoza sonoră - în rev. "Muzica", nr.VI/1985.
- Idem - Anamorfozele timpului muzical - în rev. "Muzica", nr.III/1991.
- PANȚÎRU, GRIGORE - Notația și ehurile muzicii bizantine - București, Editura Muzicală, 1971.
- PAUL, SAC. AUGUSTINUS - Sancti Niceta Remesianae Civitatis episcopi et Romenorum Apostoli: Vita et Doctrina - Romae, 1934.
- Pr.Prof.univ.Dr. PĂCURARIU, MIRCEA - Istoria Bisericii Ortodoxe Române - București, E.I.B.M.B.O.R., 1987.
- Pr.Prof.Dr. PETRESCU, I.D. - Condacul Nașterii Domnului - București, Academia de Muzică Religioasă, 1940.
- Pr.Prof.univ.Dr. POPESCU, DUMITRU - Înviere și cultură - în "Vestitorul Ortodoxiei Românești", Anul III, nr. 31-32/ 1-15 Aprilie 1991.
- Prof.univ.Dr. POPESCU, EMILIAN - Istoria Bizantinologiei - București, curs litografiat la I.T.O., 1991.
- RAASTED, JØRGEN - Byzantine Hermoi and Gregorian Antiphons - Some Observations om Structure and Style - Bydgoszcz (Polonia), Ed.Musica Antiqua Europae Orientalis, Acta Musicologica (vol.I), 1988.
- Pr.Prof.univ.Dr. RĂMUREANU IOAN, Pr.Prof.univ.Dr. ȘESAN. MILAN și Pr.Prof.univ.Dr. BODOGAE, TEODOR - Istoria Bisericească Universală (Vol.I) - București, E.I.B.M.B.O.R., 1987.
- SALAVILLE, S. - Les texts grecs du Te Deum - în "Echos d'Orient", Tome VIII, Paris, 1910.
- SUPPES, PATRICK - Metafizica probabilistică - Oxford, Basil Blackwell Publisher Ltd, 1984; București, Ed.Humanitas 1990.
- TATARKIEWIGZ, WLADYSLAW - History of Aesthetics (Vol.I, II) - Varșovia, Państwowe Wydawnictwo Naukowe (PWN), 1970.
- Dr. TOMESCU, VASILE - Musica Daco-Romana (Vol. I) - București, Editura Muzicală, 1978.
- VUILLERMOZ, EMILE - Histoire de la musique - Paris, Ed.F.Brouty, J.Fayard, 1949.

- WELLESZ, EGON - Byzantinische Musik - Breslau, Ed. Ferdinand Rirt, 1927.
  - WIDOR, CHARLES-MARIE - Initiation musicale - Paris, Hachette, 1926.
  - WORDSWORTH, J. - The Te Deum - London, 1902.
  - x<sup>x</sup> - Dicționar de termeni muzicali - București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.
  - x<sup>x</sup> - Encyclopédie de la Musique - Paris, Ed. Fasquelle, 1961.
  - x<sup>x</sup> - Histoire de la Musique - Paris, Encyclopédie de la Pléiade, Librairie Gallimard, 1960.
  - x<sup>x</sup> - Larousse du XX-e siècle, Paris, Librairie Larousse, 1933.
-